الوَحْدة الفنية
في
القصـــيدة الجاهليـــة

(دراسة تحليلية ونقدية)

أ. د. حسين جمعة

الوَحْدة الفنيـة
في
القصيدة الجاهليـة

(دراسة تحليلية ونقدية)

اسم الكتاب: الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية - دراسة تحليلية و نقدية.

المؤلف: أ. د. حسين جمعة.

سنة الطباعة: 2018.

الترقيم الدولي: ISBN 978-9933-18-834-4

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار ومؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا ـ دمشق ـ جرمانا

هاتف: 00963 11 5627060

هاتف: 00963 11 5637060

فاكس: 00963 11 5632860

ص. ب: 259 جرمانا

darrislansyria@ gmail.com

الإهداء

إلى شُدَاةِ الحَقيقة،

ومنارات الإِنصَافِ،

إلى الأوفياء للحق والخير والجمال؛

إلى أصحاب الضمائر النقية...

مُقَدِّمة

جذور الإبداع قديمة قِدَم الإنسان؛ وكُلُّ نمط فيه أكَّد وجوده وارتقاءه في صميم التجربة الذاتية المنبثقة من الاستكناه النفسي العاطفي الذي يستبطن البيئة من جهة والعالم غير المَرْئي القابع فيما وراء الشعور من جهة أُخرى.

أو لنقل: إن كل مبدع يبتكر وجوده الحيوي الفني من عالم الوعي واللاوعي ويعبر فيه عن طبيعة ووظيفة وغرض في إطار مرجعياته الاجتماعية والثقافية والتاريخية والطبيعية؛ وربما عايش أسرارها القريبة والبعيدة؛ الظاهرة والخفية ليجمع بين عالم الروح والحقيقة؛ ما يشي بأن الوجود الفني أو الأدبي وجود نفسي حيوي ممتد في الزمان والمكان والثقافة. وقد كان المبدع في هذا الوجود الإبداعي يكتشف تجربته الشعرية؛ ويبتكر أنماطاً توازي الجَوْهر (الحقيقة/الموضوع ــ الكون/الخيال)؛ أنماطاً تمتاز بشبكة معقدة من العلاقات والعناصر التي تكوّن النصَّ المرغوب فيه ما يؤكد أنه لم يغب يوماً عن النص الذي أبدعه؛ وكذا هي مرجعياته التي تُسْتَشَفُّ من البنى الفنية التي يستند إليها...

ولذا فإن المتلقي يتلقّف هذه التجربة الإبداعية؛ بوصفها انبعاثاً جمالياً؛ واستدلالاً على ما وراء المعرفة التي تراكمت زمانياً واجتماعياً، ويطيل النظر فيها، فيحكم عليها إيجاباً أو سلباً؛ ويَظَلُّ الإبداع والحكم النقدي في عهدة الزمان... ومن ثم تلقى القَصِيْدَةَ القديمة أبناء زماننا كما تلقاها النقاد القدماء فأطلقوا على النصّ الشعري الذي زاد على عشرة أبيات مصطلح القصيدة ــ وهو مذهبنا ــ وجعلوه مشتقاً من القَصْد أو الغَرَض، وما دون ذلك أبيات إلى الثلاثة، ومقطعة بين الثلاثة والعشرة... وإذا طرقت القصيدة موضوعها مباشرة واكتفت بغرض واحد فهي بسيطة؛ وإلا فهي مركبة لأنها جمعت غير ما غرض؛ أو قامت على مقدمات فنية وغرض. وكان كل شكل فني يرتكز على إيقاع ووزن وروي وقافية تكون مستقراً للدلالة، وهو يستجيب لذوق الشاعر وفيضه العاطفي الذي يُصْغي إلى دَقَّات

قلبه؛ ويفتح بصره وبصيرته على نُور يُوَلّد صوراً تتوهج بأَلوانها وخطوطها وأبعادها؛ وحركتها التي تشخّص كثافة دلالية لا نظير لها إلا بما توحيه لمتلق قادر على استلهامها... ولذا كان كل شاعر قديم يُحَطِّم بعض الجماليات الفنية التي سبقته أو يطورها؛ ويُعَزِّز جماليات أخرى اكتنزها باللاشعور، ويخترع جماليات لم يسبقه إليها مُبْدع آخر كما عبر عنه عنترة في معلقته.

وأياً كان الاختلاف في جماليات الطبيعة الفنية ووظائفها عند المبدعين فقد التقوا على عناصر مُحدّدة جمعتهم؛ ولم نجد أحداً يخرج عليْها كوحدة المعنى في البيت؛ ووحدة الأوزان التي انحصرت فيما استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي من أشعارهم، وتغليبهم للطويلة منها؛ وركوبهم حروفاً أكثر من حروف في قوافيها... وكذلك جعلوا بيئتهم الطبيعية والاجتماعية مادة استلهموا منها مادة ثرية أفادوا منها في أشعارهم مقطعات وقصائد، وحاولوا أن يحققوا فيها ترابطاً أدبياً أو فنياً يطلق عليه الوحدة الفنية، وقد توافر لها وحدة الوزن والقافية، ثم ظهر ما يعرف بالوحدة الحيوية الموازية للبيئة، والوحدة النفسية الموازية للشعور والمعانقة لغرض القصيدة؛ أو الوحدة المعنوية المنطلقة من عباءة المعاني المتماثلة والتي تتوافق مع المقاصد....

وحين فضل الدكتور طه حسين استخدام مصطلح (الوحدة المعنوية) اقتداء بالنقاد العرب القدامى اختار الدكتور نوري حمودي القيسي مصطلح (وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية) وكلاهما وجهان لمضمون واحد استلهما من خلاله مجمل ما وصل إليهما واطلعا عليه قديماً وحديثاً...

ولم يكن هذا الرأي أو ذاك ليُرضيَ عَدَداً من النقاد والباحثين والدارسين المعنيين بالشعر الجاهلي؛ وانقسموا بين مؤيد ومخالف؛ فمنهم من شنَّ حملة شعواء على القصيدة الجاهلية ووصمها بالضعف والتفكك كالشاعر أبي القاسم الشابي، ومنهم من ذهب بَيْنَ بَيْنَ، ورأوا أن التفكك الحاصل في بنية القصيدة إنما يعود لأسباب شتى، مثل الدكتور شوقي ضيف الذي رأى أن التفكك أصاب بنيتها لأنها نظمت في أوقات متفاوتة...

ولن يَعْدم المدقق للدراسات التي تناولت وحدة البنية في القصيدة الجاهلية أن يجد آراء أخرى نَعَت على الآراء السابقة عدم دقة تصورها وذهبت إلى رأي آخر أرجعت الوحدة إلى البيئة الاجتماعية كالدكتور أحمد الحوفي والدكتور يوسف خليف، على حين ذهب

الدكتور محمد النويهي إلى ما سمَّاه الوحدة الحيوية التي تقابل الوحدة النفسية أو وحدة المشاعر، اللهم إذا أهملنا دراسة النقاد المحدثين لآراء النقاد العرب القدامى حول وحدة القصيدة؛ وانقسامهم إلى تيارات متعددة.

وأياً ما تكن قيمة هذه الآراء النقدية والدراسات التي عُقدت حولها فقد تعرض الشعر الجاهلي لحملات شرسة اتهمته بتهم لا حصر لها من النحل والوَضْع على يَد الرواة المتأخرين إلى الاضطراب والخَلَل والتفكك وضعف الخيال ولو كانت القصيدة الجاهلية موثقة. ومنهم من رأى أن الرواة هم الذين أحدثوا الاضطراب في الوحدة الموضوعية في مقطع ما من مقاطع القصيدة... وهناك من رأى أن الجاهليين لم يعرفوا أي شكل من أشكال الملاحم؛ أو القصص التي عرفتها الأمم الأخرى، لانعزالهم في الصحراء الفقيرة؛ وانغلاقهم على بعض الأعراف والتقاليد الاجتماعية المتخلفة؛ وضعف خيالهم الإبداعي.

لهذه القضايا مجتمعه كان هذا البحث بعنوان (الوَحْدة الفنية في القصيدة الجاهلية)؛ ليس بوصفه ردَّاً على أَحَد؛ ولكن بوصفه معرفة نقدية تستند إلى دراسة الآراء التي قيلت في هذا الشأن أو ذاك؛ وقراءة تحليلية تكاملية لمقاطع شعرية من قصائد كاملة توقف عندها القسم الأول على حين تناولت بقية الأقسام القصائد التي استحضرناها وتجاوزت خمساً وعشرين قصيدة كاملة، فضلاً عن قصائد أَحَلْنا عليها في مواضعها التي احتجنا إليها، وعالجت مختلف الأغراض كالمدح والرثاء، والنسيب والهجاء والفخر والاعتذار... وبهذا أصَّلنا للوحدة الفنية كاملة، وهي الوحدة التي عنينا بها في كتابنا (قصيدة الرثاء جذور وأطوار) وفيه حرصنا على التحليل التكاملي لقصائد الرثاء البسيطة والمركبة؛ فضلاً عن أننا درسنا مشاهد الحيوان في إطار بنية القصيدة الموحدة وحلَّلنا رموزها الجلية والخفية في كتب أخرى مثل (الحيوان في الشعر الجاهلي) و(مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) و(المسبار في النقد الأدبي)... وفيها تعرضنا لبعض القصائد الكاملة من الشعر الجاهلي... وكلها أثبتت أنها صورة موازية لوحدة الوجود الحيوية في عصر سيطرت عليه حياة النجعة ومبدأ صراع البقاء.

وإذا كنا أفدنا من دراسات كثيرة سبقتنا فإننا وجدنا أن الوحدة الفنية للقصيدة الجاهلية البسيطة والمركبة كانت تستند إلى بنية شاملة متكاملة ومتناغمة... ولكي نصل إلى هذا فقد لزمنا النقد الموضوعي؛ والبحث العلمي بأن نطلع على دراسات شتى قديمة وحديثة تناولت وَحدة القصيدة الجاهلية بوصفها وحدة جامعة لكل ما قيل... وقد أكدت

لنا صواب رؤيتنا حول طبيعة القصيدة الجاهلية ووظيفتها وأهدافها التي تكاملت أنساقها جميعها في بنية مقطعية صغرى ترافق وحدة مماثلة لها؛ لتصبح بنية تكوينية كبرى على صعيد الشكل والمضمون، من دون أن تلغي أي وحدة الأخرى. فالأولى ممثلة في وحدة البيت؛ ثم وحدة المقطع، وقد تتعدد المقاطع في بنية الوحدة الكبرى. وحين تكاملت الوحدات في البنية التكوينية الكبرى لم تكن بنية متدرجة ــ غالباً ــ كما هي عليه في الوحدة العضوية التي تقوم على تماسك أجزائها حتى إذا ما انتزع منها جزء انتقص البناء واختل. وبناء على ذلك كله فضلنا اختيار مصطلح (الوحدة الفنية) بوصفه رابطاً أدبياً يجمع وَحْدة الشكل أو وَحْدة المضمُون بكل تسمياتها. وهي وحدة توازي البيئة ولا تحاكيها أو تنقلها نقلاً حرفياً. وقد وفَّر لها المبدع وحدة العاطفة ووحدة الغرض، فكان كل موضوع يسلم الشاعر إلى الموضوع الآخر المشاكل له على نحو ما.

ولمّا كان ذلك كذلك آثرنا استعمال المقطع مصطلحاً دالاً على البنية المقطعية الصُّغْرى على حين جعل النقاد العرب القدامى مصطلح (المقطع) لمطلع القصيدة تارة ولختامها تارة أخرى، واستخدموا في الانتقال بين موضوعاتها مصطلح (الاستطراد) أو (التفريع) أو (التقسيم) ومنهم من جعل هذين جزءاً من (الاستطراد). وحين اتفقوا على وحدة البيت المعنوية، ووحدة الوزن والقافية والروي تناولوا على نحو ما الحديث عن الوحدة المعنوية المرتبطة بالغرض كما ذهب إليه الجاحظ (ت 255هـ) على حين تناول ابن قتيبة (ت 276هـ) الوحدة الفنية لقصيدة المدح وربطها بالمخاطب (المتلقي) بينما اقترب ابن طباطبا (ت 322هـ) من مفهوم (الوحدة العضوية)؛ فضلاً عن أَنَّ أياً منهم ومن أمثالهم لم يضع الأساس النظري للوحدة الفنية، وظلت جهوده معنية بالشكل ــ غالباً ــ كما ظلت جهود النقاد المحدثين قليلة في هذا الشأن.

وما من دراسة قديمة أو حديثة إلا حملت وظائفها وغاياتها بين سطورها؛ بمثل ما عَبَّرت عن مناهجها. ولذا فإن المنهج التحليلي البنيوي التكويني المتضافر مع المنهج النفسي غلبا على الدراسة؛ من دون إهمال بقية المناهج إذا اقتضى الأمر... وهذا لم يكن بوصفها خلطاً بين مناهج متباينة؛ وإنما بوصفها تستجيب لطبيعة السياق الفني للقصيدة ومرجعيات العناصر الثقافية والاجتماعية والطبيعية المستندة إلى حَدْس المبدع... وإذا كان للمتلقي حرية إعادة إنتاج النص القديم؛

فعليه أن يثري النص بما يوافق زمانه وتاريخه...

وبناء عليه فإننا حاولنا تتبع الدراسات والآراء التي اتصلت بالوحدة الفنية قديماً وحديثاً وجعلناها كالبرهان أو الدليل على ما نذهب إليه. لذا لزمنا مُدْخل لتكثيف أبرز آراء النقاد العرب المحدثين في النقاد القدامى؛ وضم بيان السبب الذي حدا بنا إلى أن ننحاز إلى مصطلح (الموازاة) بدل المحاكاة... ثم كان القسم الأول بعنوان (الشعر الجاهلي بين المحاكاة والموازاة) وأوضح بالشواهد والأدلة النقلية والعقلية أن الشعر الجاهلي لم يكن سجلاً وثائقياً، لأنه لم ينقل الواقع أو البيئة نقلاً حرفياً، فهو صورة جمالية؛ أو تعبير فني يوازي الجوهر (الواقع/الحقيقة/البيئة) ولا يطابقه، وإن حوى أشكالاً دلالية شتى عنه... أي إن مشاعر المبدع ورؤاه كانت تستلهم هذا الجوهر في سياق يعبر عن وحدة هذا الجوهر، وإن تنوعت أشكاله؛ وهو ما يقال عنه: الوحدة في إطار التنوع.

وهذا يثبت أن المحاكاة الأرسطية شيء، والموازاة الفنية شيء آخر، فهي كالمرآة وليست المرآة؛ **أي إن الموازاة طريقة فنية تستجيب لمشاعر المبدع وأفكاره وطرائقه في التعبير عن أغراضه التي تتفاعل مع الحدث والواقع والشخصيات مدحاً ورثاءً، فخراً وهجاءً، نسيباً وغزلاً، عتاباً واعتذاراً**، وأيَّ موضوع كان. وهذه الطريقة تتيح للشاعر حرية التعبير والتصوير المعانق للتخيل والتخييل الذي برع بالحديث عنه (حازم القرطاجني).

أما القسم الثاني (الوحدة الفنية شكلاً ومضمُوناً) فقد استهل بتَمْهيد كثَّف علاقة الشكل بالمضمون في بنية القصيدة القديمة، وفق آراء بعض النقاد... وهو أسلمنا إلى (الوحدة الفنية في الشكل) وفق المنهج البنيوي التكويني (التركيبي) الذي عالج (الشكل الفني لبنية المقطع) ثم (الشكل الفني لبنية القصيدة)... وكان في القسمين معاً يشير إلى بعض الآراء النقدية ويبني عليها تصوره وفق استدلال من القصيدة الجاهلية على وحدة النَّسق ووحدة القِرَان الغالبة على بنية المقطع مع أساليب بلاغية أخرى كالاستدارة. وكلها عناصر فنية تؤلف في المقطع بنية موحدة في إطار وحدة شعورية ودلالية تعتمد مرجعيات عدة. ثم جاء الحديث عن وحدة الشكل في القصيدة من خلال المطالع والخواتيم؛ والروابط والخروج والوزن والقافية...

ثم ضَمَّ الحديث عن (وحدة المضمون) أربع وحدات (الوحدة النفسية والغرض) و(الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع) و(الوَحْدة

الواقعية) و(وحدة الوجود الحيوية). وعني كل نوع بتحليل بنية بعض القصائد، للوصول إلى أن التقسيم لهذه الوحدة الفنية لم يكن إلا لتسهيل الدراسة وإبراز كل وحدة مؤيدة بآراء القدماء والمحدثين في الميدان نفسه.

ولما كانت الوحدة المعنوية والموضوعية مدار عناية القدماء والمحدثين فقد خصص القسم الثالث لـ(الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية) وفيه نزيلُ الإشكال أو اللَّبس حول مفهوم الاجتهاد في القراءة النقدية، وعدم التطرف في الحكم على السابقين، أو النيل من منهجهم في قراءة بعض قصائد الجاهليين مثل معلقتي (لبيد وطرفة)... وقد بيّنا المزالق التي وقعت للنيل من مَنْهج الدكتور طه لأن الناقد اللاحق تبّنى مصطلح (الوحدة الحيوية) ولكنه لم يأت بجديد إلا اختراع هذا المفهوم الذي لم يزد على كونه معَادلاً لوحدة المشاعر عند المبدع؛ مهملاً مشاعر المتلقي...

وأخيراً وضع القسم الرابع لتوظيف الأجناس الأدبية في وحدة القصيدة فنياً؛ ولم يخرج أي جنس أدبي عن السياق الشعري لها؛ بما حافظ على شعريتها... وفيه نبهنا على الآراء التي تبنت انعدام الملاحم والقصص في الأدب القديم؛ بينما عثرنا على قصائد عدة ذات اتجاه ملحمي؛ ولاسيما من شعر عنترة والشَّنْفَرى وبعض الصعاليك على حين كانت الأشعار القصصية موزعة بين عدد غير قليل من الشعراء الجاهليين. ولعل قصة حيوان الوحش وحدها كفيلة بإقامة الدليل على منكري القصة في الشعر الجاهلي؛ وكذا كانت قصص المغامرات الغزلية والفخرية التي مَثَّلت حكايات طريفة ومسرحيات مثيرة... ومن ثم توقفنا عند قصيدة واحدة تحدثت عن قصص الخرافات كالحية الصفراء؛ وحللنا بنيتها في إطار الوحدة الفنية المتلائمة الأجزاء، وكذا وجدناه في قصة الحُمر الوحشية والأبقار الوحشية، فضلاً عن قصص الاعتذار والسعالى والغيلان... وغيرها؛ وهي التي أكدت ثباتها في الثقافة العربية؛ وتمثل بها الناس لأهداف ووظائف تستند إليها في طبيعتها، أو مغزاها....

ولمَّا أكدت الوحدة الفنية وجودها في القصيدة الجاهلية وكانت قادرة على توظيف الأشعار الملحمية والقصصية ونظائرها في بنيتها وأغراضها بما فيها المقدمات الفنية أعلنت بوضوح كالشمس أنها لم تكن تهدف إلى إيجاد وحدة عضوية بأي شكل من الأشكال وإنما تعبر عن تكامل فني وفق ما تفيض به الذات المبدعة...، ولا يعيبها ألا تعنى بهذه الوحدة، ولا يعيب أصحابها. وهذا يلزمنا بأن نقول:

إن هذه الدراسة تمثل صورة الوحدة الفنية فيما يزيد على ثلاثين ديواناً مع مجموعات شعرية لأغلب شعراء الجاهلية وقصائدهم التي تناولناها أو أَحَلْنا عليها في مَظانها؛ وقد صاغوها بماء العيون؛ وروح الفيض اللاهب؛ وتوقد الحَدْس المحمول على جناح الكلمة التي تبوح باللغة الشعرية والبلاغة العربية؛ والصورة الجمالية التي ابتدعتها لنفسها على مَرِّ الزمن وورثتها الأجيال قلائد تزهو بها، وترجع إليها لتتعلم منها؛ وهي التي عَبَّرت عن وظائف شتى في صميم مبدأ الشعرية الذي أرسى أهدافه في بنيتها الفنية الموحدة.

ولست أزعم لحظة واحدة أنني حققت كل ما يصبو إليه المتلقي، أو كل ما طاف في مخيلتي؛ ولكنني أُشير إلى أنني بذلت الجهد في جمع مادة نقدية وأدبية من مظان حديثة وقديمة، وتنخَّلت منها ما أراه ملبياً لرؤية الوحدة الفنية وفق البحث المنهجي العلمي؛ مع الإشارة إلى الإفادة من الملاحظات التي تجمعت لي خلال العملية التدريسية في الدراسات العليا بجامعة دمشق... فإن قَدَّمت ما فيه الفائدة والمتعة فهذا فضل من الله، وإلا فإني أرى الاعتذار واجباً، وليس فيه مِنَّةٌ؛ ولا يشوبه ضَعْف؛ إنه اعتذار للحق إن قصَّرت فيه؛ وللحقيقة إن انحرفت عنها؛ أو لم يتجَلَّ وجهها المشرق للمتلقي بوضوح. ولك أخي القارئ أن ترشدني إلى الصواب؛ والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه.

حسين جمعة

مُدْخَل:

(من أَين نبدأ)؟!!

مُدخَل:

من أين نبدأ؟!!

ظل سؤال: من أين نبدأ في دراسة الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية يلحُّ علينا مرة بعد مرة؛ ولا سيما أن هذا الموضوع؛ أو لنقل (المصطلح) من قضايا النقد الحديث؛ وإن كان النقاد العرب القدامى تطرقوا إلى مضمونه؟!

وكان بعض النقاد العرب المعاصرين قد ناقشوا ذلك على نحو ما في دراسات لهم؛ وعرضوا آراء القدامى مؤيدين وحدة الموضوع في القصيدة القديمة في إطار آراء النقاد العرب القدامى مثل أحمد بدوي[1] ومحمد السعدي فَرْهود[2] ومحمد زغلول سَلاَّم[3]؛ ثم تتبّعت هند حسين[4] ما تبناه الدكتور شوقي ضيف حين عرض رؤية ابن طباطبا للوحدة العضوية، ورأى فقدانها[5]. وهناك من رأى أن النقاد القدامى لم يبالوا بالوحدة الفنية للقصيدة وإن أشاروا إلى ملامح منها في المقطَّعة؛ لأنَّهم لم ينظروا إلى وحدة العمل الفني، وظلت عنايتهم محصورة بقضايا أخرى ومن أبرزهم حفني محمد شرف[6]، ومحمد طاهر درويش[7] وجودت فخر الدين[1]...

---

[1] انظر أسس النقد الأدبي عند العرب 32 و94 و328 ــ 329.

[2] انظر مراجعات في النقد الأدبي 88 ــ 95.

[3] انظر تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري 154.

[4] انظر فصول في النقد الأدبي الحديث 26.

[5] انظر البلاغة تطور وتاريخ 126 ــ 127 وفي النقد الأدبي 154 ــ 155.

[6] انظر النقد الأدبي عند العرب: أصوله وقضاياه (195 ــ 196).

[7] انظر النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري 293 ــ 294.

وهناك نقاد معاصرون تناولوا موضوع وحدة القصيدة لدى النقاد العرب القدامى وطفقوا يناقشون آراءهم منبّهين على أن التدرج العضوي لا يتوافر في القصيدة الجاهلية ما يجعل رأي (ابن طباطبا ــ ت 322هـ) و(القاضي الجرجاني ـ ت 392هـ) و(الحاتمي 388هـ) غير دقيق، ومن أبرزهم إحسان عباس[2]؛ على حين يرى محمود السمرة أن حازماً القرطاجني (ت 684هــ) يؤيد الوحدة الموضوعية في القصيدة؛ وهي تتوافر في شعر المحدثين في عصره أكثر من القدماء؛ وفي شعر المعلقات ما يدعم رأيه[3]... ويرى أن حازماً القرطاجني تأثر بأرسطو؛ ومثله ذهب محمد غنيمي هلال[4] وشكري محمد عياد[5].

وركز بعض النقاد على نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) والتي أفاد فيها من نظرات الجاحظ (ت 255هـ) حول اللفظ والمعنى؛ وطورها لتصبح مناداة بوحدة القصيدة كما ذكره الدكتور محمد زكي العشماوي[6] بينما رأى عز الدين اسماعيل أن النقد العربي القديم ظل مرتبطاً بالوحدة المعنوية للبيت، ولم يكن لدى النقاد أي تصور لوحدة الشعور[7] أو لأي وحدة تربط أجزاء العمل الأدبي.

وأياً كان رأي النقاد المحدثين في مفهوم النقاد القدامى لوحدة القصيدة المعنوية أو العضوية أو... أو الوحدة المعنوية للبيت الذي انحاز إليها ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) ــ وإن لم يهمل القصيدة التي فضّلت شاعراً على غيره، وقَدّمه أو أخَّره على أساسها ــ[8] فامتدح البيت الذي يستغني بنفسه عن غيره، وأطلق عليه (البيت

---

(1) انظر شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري 28.

(2) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 32 – 34 و74 – 76 و111 – 113 و115 و133 – 138 و257 و427.

(3) انظر القاضي الجرجاني (الأديب الناقد) 172 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 312.

(4) انظر النقد الأدبي الحديث 212 – 219.

(5) انظر كتاب أرسطوطالي في الشعر 272.

(6) انظر قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث 212 – 213.

(7) انظر الأسس الجمالية في النقد العربي 364 – 367.

(8) انظر طبقات فحول الشعراء 138/1.

المقلد)[1]. وأياً ما يكن نقاش (بدوي طبانة) لجهود النقاد العرب القدماء فإننا لن ندرس القضية من وجهة نَقْد النقد؛ على قيمة ما يلقيه من إضاءات لفهم النص الشعري نفسه، مقطعة أم قصيدة[2]؛ وإنما سندرس الوحدة الفنية المعادلة لبنية القصيدة مفيدين من النقاد العرب في الرؤية النقدية لبنية القصيدة التي تعتمد بنية البيت بمثل ما تعتمد ترابط الأجزاء ـ **فالبنية أو البناء "نظام من العناصر المحققة فنياً، والموضوعة في تراتبية مُعَقَّدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على سائر العناصر"[3] ولها مفاهيم ومستويات، وأنواع، وتشابكات أفقية وشاقولية؛ وباختصار الوحدة الفنية هي ترابط العمل الأدبي أو الفني، أي ترابط المكونات الفنية للقصيدة التي تزيد أبياتها على عشرة أبيات،** وما دون ذلك إلى الثلاثة مقطعة على الرأي الأرجح، وهي قسمان بسيطة تقوم على غرض واحد، ومركبة تقوم على أغراض عدة، أو غرض ومقدمات[4].

لذلك فالولوج في عالم البنية الفنية للقصيدة وتناول وحدتها من الأمور الشائكة لدى النقاد المعاصرين والقدامى لاختلافهم حول طبيعتها؛ ووظيفتها... وقد زاد الأمر تعقيداً حين تعلق بالقصيدة الجاهلية، لأن غالبيتهم لا يرونها بنية فنية تتوالد من الداخل....

ولمّا كانت هذه الدراسة تسعى إلى بيان ماهية الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية لزمتها الإشارة إلى أن النقاد العرب قديماً وحديثاً قرؤوا ذلك بوصف هذه القصيدة نصّاً ناجزاً. وكذا هي آراء النقاد القدامى عند المحدثين إذ انطلق أغلبهم من مفهوم الوحدة المعنوية للبيت بوصفه البنية المركزية الأولى، ومن بَعْدُ نظروا إلى سياق كل نسق بنيوي في مقطع ما، أو في القصيدة كلها، وربطوه بالوزن والروي والقافية؛ وقَلَّ من استجاب لذاتية المبدع أو للجدل الوجودي لديه، وكيف تلقاه ونقله إلى السامع/المتلقي ـ ولا شيء أدل على اتجاه

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 56/1 و360 و361 ومثله كان ثعلب (ت 291هـ) في قواعد الشعر 70 ـ 76 وأبو بكر الصولي (ت 335هـ) والثعالبي ت 428هـ) وغيرهم.

[2] انظر التيارات المعاصرة في النقد الأدبي 426 ـ 428 وقضايا النقد الأدبي 15 ـ 17.

[3] معجم النقد الأدبي الحديث 60 ـ 61 وانظر الصورة الأدبية 14 ـ 16 و22.

[4] انظر العمدة 188/1 ـ 189.

بعض النقاد القدامى مما ورد عند قدامة بن جعفر (ت 337هـ) الذي انطلق من مقولات المحاكاة الأرسطية فعرَّف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1] وتبعه أبو هلال العسكري (ت 395هـ)، والمرزباني (ت 384هـ) وغيرهم ممن تعرضوا للأبيات المفردة غالباً، وحكموا على أجمل بيت؛ وأفضل بيت؛ وأَسْيَر بيت[2].... وتناولوا مفتاح كل قصيدة وجماليته و أثره، وتحدثوا عن الاستطراد والتفريع، والتقسيم... ثم حكموا على أشعر العرب في قصيدة، وقدموه على أساسها؛ أو أخَّروه...[3] وربطوا ذلك بالسامع الذي يتلقى أولها، وآخرها هو الذي يستقر في النفس، بينما يفرض مفتاحها على المتلقي القبول أو النفور وقبل أن نفصّل قليلاً في هذا الأمر ــ هنا ــ نرى أن آراء النقاد العرب القدامى قد تبلبلت حول قضايا كثيرة بعد اطلاعهم على الثقافة اليونانية؛ ولا سيما آراء (أفلاطون) وأرسطو؛ وما يتعلق بفن المحاكاة، وتقسيم الأشعار إلى غنائية وملحمية في التراجيديا والكوميديا. وإذا كان قدامة بن جعفر قد ألَّف كتابه (نقد الشعر) متأثراً بآراء أرسطو فإن ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) جمع بين الثقافة العربية المشرقية والثقافة اليونانية[4] حين ربط بين وحدة القصيدة القديمة وبين البيئة الجاهلية في البادية والحاضرة من جهة وحين مال إلى وحدة البيت من جهة أخرى؛ بينما ظهر أثر اليونان في تفضيله لوجود الوحدة الفنية في الحكايات، كونها أجود لها من جهة السرد[5]...

---

[1] انظر نقد الشعر 56 و64 و70 و80 و85 و120 و168 و169 و206 وكتاب الصناعتين 74 وكتاب الشفاء 23.

[2] انظر نقد الشعر 33 ــ 34 وكتاب الصناعتين 47 و69 ــ 73 و81 و113 ــ 119 والمُوَشَّح 114.

[3] انظر مثلاً (الحيوان 131/1 ــ 132 وطبقات فُحول الشعراء 1/ 137 ــ 138 و360 والشعر والشعراء 66/1 ــ 67؛ وعيار الشعر 43 ونقد الشعر 25 ــ 26 و86 و139 والمُوَشّح 109 و142 ــ 145 و153 و163).

[4] انظر إبداع ونقد 187 ــ 195 وكذلك كان حازم (تاريخ النقد الأدبي عند العرب 539 ــ 573).

[5] انظر العمدة 225/1 ــ 226 و261 ــ 262 وتأمّل ما قيل في (البيان والتبيين 72/1 والحيوان 20/2 والشعر والشعراء 74/1 ــ 75 وزهر الآداب 654 ــ 655)؛ وسيأتي ذكره في حينه.

ويظل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) أشد تأثراً بالثقافة اليونانية، إذ برز بوضوح في مناقشته لنظرية (النظم) التي رفضت نظرية ثنائية اللفظ والمعنى[1]، واتجهت إلى وضع الأساس لوحدة القصيدة من خلال وحدة البيت في أنساق مقطعية متسلسلة ومنظمة... ثم تقدم حازم القرطاجني (ت 684هـ) خطوة كبيرة في تقسيم القصيدة إلى بسيطة ومركبة وإقامة التناسب بين أجزائها مثل تقسيم أرسطو للتراجيديا[2]؛ فالبسيطة تطرق موضوعها مباشرة؛ وتقتصر على غرض واحد بينما تقوم المركبة على تعدد الأغراض لتجمع المدح والفخر مثلاً، أو تقوم على موضوعات شتى... وربما قامت على غرض واحد بنيت على مقدمات فنية ذات موضوعات متقاربة أو متفاوتة ولكنها تتناسب والتئام الغرض والجماليات الفنية المتنوعة[3].

ومهما كان الشأن في هذا المجال فالوحدة الفنية في إطار دراسة بنية القصيدة القديمة لقيت عناية النقاد العرب القدماء؛ ومنهم من شغل نفسه بالتنظير لها لقيمتها في العمل الأدبي؛ وعلى الشاعر أن ينظر إليها بوصفها هيئة ورؤيا تعتمدها القصيدة على أجزاء متلاحمة[4]؛ وكأنهم ينظرون إلى ما قاله (أرسطو) في الوحدة العضوية التي تنتظم الملحمة الشعرية، ومن أبرزهم (ابن طباطبا ــ ت 322هـ) ومثله (الحاتمي ــ ت 388هـ) وغيرهما.. ونشير هنا إلى ابن طباطبا الذي عُني بالوَحْدة الفنية وفق تسلسل منطقي سببي، وعلى كل شعر جديد الالتزام به؛ من دون أن يتناول شيئاً يتعلق بالقصيدة الجاهلية أو الإسلامية... وعَبّر عنْه في قوله: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حُسْن تجاورها أو قُبْحه، فيلائم بينها لتنتظم معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه أو

---

(1) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 95 ــ 102 و419 ــ 429 والظاهرة الشعرية العربية 194.
(2) انظر منهاج البلغاء 303 وهو التقسيم الأرسطي (انظر كتاب أرسطوطاليس 79 و135) ثم قسم ابن سينا الخرافات كذلك (كتاب أرسطوطاليس 204 و207).
(3) انظر منهاج البلغاء 295 ــ 297 و303 و324 والتناسب مفهوم أرسطي ــ أيضاً ــ انظر (كتاب أرسطوطاليس 83).
(4) انظر كتاب أرسطوطاليس 29 و47 ــ 49 و59 ــ 61 و65 و68 و74 و98 و3 ــ 104 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 98 ــ 419 ــ 429 ومصطلحات نقدية 547 ــ 550.

بين تمامه فصلاً من حَشْو ليس من جنس ما هو فيه؛ فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه..."[1]. ومن ثم فالشاعر عنده كالصانع الماهر عليه أن يجعل قصيدته "كالسبيكة المُفْرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، والرياض الزاهرة؛ فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتَذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بموقف لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه؛ وتكون قواعد للبناء يتركَّبُ عليها"[2].

وقد استفرغ (ابن طباطبا) فلسفته عن الوحدة الفنية التي تقابل الوحدة العضوية استناداً إلى عنايته بالسامع (المتلقي)؛ فالشاعر المبدع من يجوّد بنية قصيدته ووحدتها لكي يجري تلقيها بشكل جيد... وكذا كان الحاتمي (ت 388هـ) وكأنه صورة لابن طباطبا بل أشد وضوحاً منه حين قال: "مَثَل القصيدة مَثَل الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه؛ وتُعفّي معالمه؛ وقد وَجَدْت حُذّاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً يجنّبهم شوائب النقصان، ويقف على محجّة الإحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة المُوْجَزة، لا ينفصل جُزْء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون، لتوقّد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وأفانينه في أشعارهم، وكأنه مذهب سَهَّلوا حَزْنه؛ ونهّجوا رَسْمه؛ فأما الفحول الأوائل، ومَنْ تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم: عَدّ عن كذا إلى كذا..."[3].

وبناء على ما تقدم، فلا يعيب الناقد العربي الأريب القيام بعملية مثاقفة أدبية ونقدية مع ثقافة الآخر، وأن يفيد منها؛ ولكن العيب أن يصبح تابعاً لها؛ لأن لكل أدب مكوناته وخصائصه ومنهاجه... وحين حاول فلاسفة العرب القدامى ونقادهم أن يُوَفّقوا بين الثقافتين اليونانية والعرب مثل (قدامة بن جعفر ـ ت 337 هـ والفارابي ـ ت 339 وابن

---

[1] انظر عيار الشعر ـ مثلاً ـ 209 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 133 ـ 138 و427.

[2] عيار الشعر 7 وانظر فيه 6 ـ 9 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 133 ـ 138 ومصطلحات نقدية 547 ـ 548.

[3] زهر الآداب للحصري 651 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 257 ومصطلحات نقدية 548 ـ 549.

سينا ــ ت 428هـ)[1] فإن عدداً من النقاد العرب المعاصرين ما زالوا يتبنون الثقافة اليونانية التي ورثتها الثقافة الأوربية... ويصدرون عنها في عدائهم للثقافة (الأم)... فإذا كنا نُبيح للأديب والناقد (أورباخ) أن يتبنى الثقافة اليونانية بالكامل كما فعل في إعادة إحياء المحاكاة في كتاب بالعنوان نفسه أصدره بين عامي (1942 ــ 1945م) تناول في إطارها الأدب الأوربي[2] فإننا لا نبيح للنقاد العرب المعاصرين أن يكونوا نُسَخاً مشوهة وتابعة له في الرؤى والاتجاه والمنهج، وتطبيق ما نقلوه على الأدب العربي قديمه وحديثه[3]؛ ومن ثم لا يجوز أن نقلل من شأن ما فعله النقاد العرب القدامى فيما وصلوا إليه[4] وهم من أبدعُوا مصطلحات كثيرة ومهمة في اتجاهات شتى وسموا المحاكاة بالمشاكلة[5].

ومهما تكن قيمة المثاقفة فإنه لا يحق محاكمة أدب بمعايير أدب آخر؛ وإنما نرغب في أن يفيد من الأشكال الفنية التي يفتقر إليها أدبنا لا أن نهجم عليه كما فعل بعض المستشرقين، أو بعض الحداثيين كالشاعر أبي القاسم الشابي الذي سلب الأدب العربي قديمه ومعاصره كل مزية فنية جيدة، وشن هجوماً على وحدة البيت، ونعت الشعر العربي بالسذاجة لأنه نشأ في بيئة فقيرة أبعد ما تكون عن الخيال، والتصوير ولم تكن القصيدة القديمة لتعرف التلاؤم والتناغم، بل هي فاقدة لكل نوع من الوحدة الفنية[6].

وعُجْت من جديد على قراءة الشعر الجاهلي، وتأملت فضاءاته بتأنٍّ وتُؤَدَة؛ ففاضت رحابه بنسمات ندية؛ وأَفكارٍ ثرية شممت من خلالها صدق التجربة الشعرية؛ وتنوّعَ البنية الفنيةً للقصيدة وانفتاحها على آراء شتى؛ بلغتها الموحية وصورها الحيوية الشفافة التي طافت في أَهْداب العيون وعانقت نبض القلب؛ ودغدغت صَهْوةَ العقل؛

---

[1] انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 187 ــ 227 و411 ــ 418 و527 ــ 533 و541 ــ 574.

[2] انظر النص والأسلوبية 36 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 277 ــ 279.

[3] انظر الظاهرة الشعرية العربية 176.

[4] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 316 ــ 319.

[5] انظر الشفاء 13 و18.

[6] انظر الظاهرة الشعرية العربية 168 ــ 169.

فانغمست بروح الذات المبدعة التي فَرَّت من النَّسْخ والتقليد إلى التمثيل والتخييل والاستلهام لبيئة قَدَّمت ذاتها بكل أنماطها الاجتماعية والثقافية والطبيعية والتاريخية في سياقات القصيدة ومقاطعها التي اندمجت بالحياة وهامت بتشبيهات تتألق بالمجاز والاستعارة والكناية وتفيض بالقيمة الفنية المعانقة للوجدان الصافي.

وهنا أدركت أهمية ما انتهى إليه (ابن سينا؛ علي بن الحسين ـ ت 428هـ)؛ وأنقذني مما أنا فيه من الاضطراب؛ والتردد في استعمال مصطلح (المحاكاة) الذي يوافق ـ غالباً ـ التوثيق؛ والنسخ والاتباع الحَرْفي الذي يحاكي المثال؛ والشعر ليس كذلك؛ وإنما هو موازاة فنية تستند إلى عناصر ذاتية وموضوعية، أدبية وفنية؛ قديمة وحديثة حين تحدَّث عن الأقاويل الشعرية فقال: "أما الكلام في الشعرِ، وأنواع الشعر... وإبانة كل نوع بكميته وكيفيته فنقول فيه: إن كل مَثَل وخرافة فإنما يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أَخْذ الشيء نفسه؛ لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل؛ وهو الاستعارة أو المجاز؛ وإما على التركيب منهما. فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة إيراد مِثْل الشيء وليس هو هو"[1].

لهذا قطعت الشك باليقين وآثرت استعمال مصطلح (الموازاة) لأن الشاعر لا ينقل الجوهر (الواقع؛ والحقيقة؛ الأشياء...) وإنما يوحي به؛ ولا ينسخ الطبيعة وإنما يُحدث ما هو موازٍ لها... فضلاً عن أن وظيفة الشعر ـ وإن كان تعبيراً جمالياً ـ ليس للتَّسلية وتزجية الوقت ولم يكن من وظائفه أن يتحدث حديث المفكر أو العالم أو المؤرخ أو الجغرافي و... فالشاعر يحمل رسالة ما تحقق في الذات التوازن العقلي؛ والوعي بدقة المصطلح المعبّر عن أدب بديع صيغ بحجم نشوة الفخر والتغني بمجد القبيلة، ومثّل حالة التوتر الوجداني الذي يمزج الحقيقة بالحلم؛ والواقع بالخيال فيغذي الوجدان العربي بكل مقومات الأصالة والانتماء والدفاع عنه ضد كل عوامل التفتت والتشكيك....

ومن ثم استحضرت غير ما قصيدة جاهلية؛ وقَلَّبت باطنها وظاهرها، وعَزَفْت أوزان بحورها، وغنيت إيقاعاتها، وتلذَّذْت لُغَتها، وحلّقت مع صورها وتجلياتها في الحضور والغياب؛ وتأجج مشاعرها المحمولة على إيجاز التعبير الدال على كثافة المعاني... وكنت كلما

---

[1] الشفاء 32 وانظر الظاهرة الشعرية 160.

انتشـيتُ بقصـيدة نقلتنـي إلـى أخـرى فـي مختلـف الموضـوعات؛ والأغراض، وهـي موضـوعات وأغراض صـاغها ذوق مرهف نقـيٌّ، وعفوي يؤكد عظمة ما تختزنه ذاكرته؛ التي تشير إلى حساسية نافذة؛ وذهـن وَقّـاد، علـى بسـاطة العـيش الـذي يـنعم فيـه... شـدَّتني قصـائد فوجدت عدداً من النقاد قد سبقوني إليها؛ وتيمتني أخرى فازددت تعلقاً بهـا... ولمّـا كانـت طبيعـة الدراسـة ذات وجـه غيـر متشـابه فـي وجـوه المعالجـة عنـد السـابقين لـي رحـت أركـز فـي مسـألتين، الأولـى تتعلـق بـالوحدة الفنية، والثانيـة تتعلـق بـالموازاة للجـوهر الـذاتي والموضـوعي في بيئة فرضـت ذاتهـا علـى الجـاهلي... وبين هذا وذاك كنـت مشـدوداً إلى مبدأ الشعرية الذي يملك بنية كلية قادرة على امتلاك طبيعة تميزها وتميـز الأدب مـن غيـره[1]، ويولّـد فيـه الوظـائف مـن طبيعتـه، تلـك الوظائف[2] التي اعتمد فيها نقادنـا المحـدثون مـا ورد عنـد بعـض النقـاد الغربيين مثـل (جـان كـوهن) الـذي تحـدث عـن شـعرية الانزيـاح[3]، (ــ وهـو مصـطلح عربـي قديم ـ) ومثـل (رومـان جاكبسـون). الـذي رأى الشعرية تماثلاً ومقاربة في الأدب؛ وجزءاً لا يتجزأ من اللسانيات[4].

وأيـاً مـا يكـن الـرأي فقد تنـاول بعـض النقـاد العـرب المعاصـرين الشعرية بشيء من التأمل، والقراءة الهادئة التي توصلت إلى جملة من مبادئ الشعرية وخصائصها[5].

أما ما يتعلق بتعريف الشعر فليس هناك تعريف جامع مانع له عند القـدماء والمحـدثين، وكـذا الحـال فيمـا يتعلـق بالقصـيدة؛ وإن عرضـوا لأنماطها وخصائصها؛ ودرسوا صفة التناسب بين أجزائهـا، واجتهـدوا في بيان وحدة مقاطعها وفق مـا أشـار إليـه الـدكتور يوسـف بكّـار الـذي توقـف عنـد ذلـك مبتـدئاً بتعريـف حـديث اسـتلهمه مـن (كـولرج)[6]؛

---

[1] انظر في الشعرية 13 والمسبار في النقد الأدبي 87 و102 ــ 104.

[2] انظر المسبار في النقد الأدبي 31 و44 ــ 47.

[3] انظر في الشعرية 17 وفي جمالية الكلمة 70 و73 و91 ومقالات في الأسلوبية 79 ــ 81.

[4] انظر النص والأسلوبية 35 وفي الشعرية 64 و 129 ــ 136. ومقالات في الأسلوبية 53 ــ 54 و155 ــ 156.

[5] انظر ــ مثلاً ــ في الشعرية (كمال أبو ديب) 57 ــ 59.

[6] انظر بناء القصيدة القديمة في النقد العربي القديم 22 ــ 37.

فالقصيدة "ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية؛ بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر؛ ويتميز عن كل الأنواع الأخرى التي تشترك معه في نفس الهدف بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكُلّ الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء"[1] ومنتهياً إلى أن "القصيدة بناء يتركّب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتمُّ فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة من حقائق لغوية. فالعالم ًالذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره، وتتعاقب في حركة مُطّردة"[2].

ونرى أن التعريف ينبغي أن يجمع بين طبيعة القصيدة القديمة والحديثة ووظيفتها؛ **لذا فهي بنية جمالية لغوية وأسلوبية وموسيقية تتكامل في عشرة أبيات أو عشرة أسطر وتزيد، وتنسجم في مقاطعها التي تتركب منها في وحدة معنوية سواء كانت بسيطة أم مركبة، وتوازي التجربة الذاتية والموضوعية؛ وتحقق المتعة والفائدة طبيعة ووظيفة في الوصول إلى الغرض المقصود.**

وفي صميم هذا الوعي سوف نتناول الوحدة الفنية لعدد غير قليل من قصائد الشعر الجاهلي في إطار موازاة الوجود الحيوي على الصعيدين الذاتي والموضوعي؛ وهو ما فرض علينا البدء بتوضيح مركَّز المحاكاة والموازاة في الشعر الجاهلي.

---

(1) السابق 22.

(2) السابق 23.

القسم الأول:

الشعر الجاهلي بين المحاكاة والموازاة

- حدود وأبعاد.

1- طبيعة الخطاب الشعري.

2- طبيعة الموازاة وماهيتها.

الشعر الجاهلي بين المحاكاة والموازاة الفنية

- حدود وأبعاد:

تختلف قراءة النص ـ أي نَصّ مهما كان زمانه ومكان؛ ونوعه وجنسه ـ بدرجات التلقي لأن القارئ لا يملك شروطاً ثابتة وكاملة[1]، إذ لكل قارئ شروطه وصفاته؛ ما يجعل القراءة تختلف في نسبة ثرائها أو دقتها؛ أو في قدرتها على استلهام كل ما يبوح به النص. وهذا يؤدي بنا على الدوام إلى حالة انتظار للقراءة الأخيرة التي تضيف شيئاً لم تصل إليه القراءة السابقة لها؛ قراءة تشبع رغباتنا الفنية والمعرفية، ولا تشوه النص أو تخرجه عن مقاصده.

ولمّا كان النص الأدبي ومنه النص الشعري نَصّاً منجزاً لدى النقاد العرب القدامى كانت بنيته اللغوية البلاغية التصويرية تستند إلى شبكة من العلاقات المركبة والمعقدة؛ والمتماثلة والمتباينة بين الذاتي والموضوعي؛ والمتخيَّل والواقعي؛ والثقافي والاجتماعي؛ القريب والبعيد، والجليّ والخفي...[2]

وكان عدد من الفلاسفة كالفارابي (ت 339هـ) وابن سينا (ت 428هـ) وعدد من النقاد القدامى كقدامة بن جعفر (ت 337هـ) وأبو هلال العسكري (ت 395هـ) وابن رَشيق (ت 456هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) وحازم القرطاجني (ت 684هـ) قد تابعوا على نحو كبير ما ابتدعه (أرسطو ــ ت 322ق.م) في فن المحاكاة. والمحاكاة بالصوت قوام الشعر، ووسيلته اللفظ والإيقاع والنغم والوزن، وهي عناصر تمتد في زمن ما قصيراً أو طويلاً، وتحقق وحدة عضوية متلاحمة في الشعر من جهة محاكاة الجوهر (الحقيقة أو

---

[1] انظر المسبار في النقد الأدبي 50 ـ 57.

[2] انظر السابق 57 ـ 66.

البيئية، أو الموضوع)[1].

وعَبَّر عن هذا أبو هلال العسكري (ت 395هـ) في وصف المقطع الذي تعرض به النابغة الذبياني لزرقاء اليمامة، قائلاً: "فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب، وأصعب ما رامه شاعر منه؛ لأنه عَمدَ إلى حسابٍ دقيق، فأورده مشروحاً، ملخصاً، وحكاه حكاية صادقة" فهو توخى بيان الحقيقة دون زيادة أو نقصان بأسلوب سَهْل دقيق ـ كما قال ـ انقاد إليه فترك فينا تأثيراً نفسياً استوفاه حينما استقر عند قافية روّيها حرف (الدال) [2]...

ولم يكن الأمر لدى بعض النقاد العرب ليقتصر على ذلك بل نقلوا كل آراء أرسطو في كتابه (فن الشعر) ولاسيما حول مفهوم (الوحدة العضوية)، وناقش قسم منهم مفهوم (المحاكاة) الذي قام عليه[3]. فالشاعر كالرَّسَّام أو النحّات صانع ماهر يحاكي الحقيقة أو يعيد إنتاجها أو يعيد خَلْق الطبيعة؛ ما يعني لديه أنه يصوغ إنتاج البيئة أو الوسط أو العالم من حوله؛ ويحاول أن يكمل ما نقص في الموضوع أو الجوهر...[4] الذي يعبر عن أفعال الأخيار السامية والشريفة (التراجيديا) التي تنتظمها أوصاف المدح (الطراغوديا) وتسلك الفعل بالملحمة الشعرية لتروي أحداثها المثيرة للخوف والشفقة على الشخصية، وهي رواية تستند إلى بداية ووسط ونهاية وحبكة[5] فإذا حاكى الشاعر أفعال الأشرار كانت (الكوميديا)، وتنتظمها أوصاف الهجاء (القوموذيا) وتسلك سبيل (الملحمة الساخرة) التي تروي الفعل نفسه بوساطة التمثيل المحاكي للواقع ومرجع المتعة في المحاكاة[6].

وكان أرسطو قد خالف أستاذه (أفلاطون 428ق.م) الذي ذهب إلى (المثالية) أو (المثالية الوجودية) لأن الطبيعة مصنوعة من صانع خلاَّق؛ وكذا هي الأشياء الكونية... أي إن الشاعر يحاكي جَوْهراً

---

[1] انظر كتاب أرسطوطاليس 29 ـ 31.

[2] انظر كتاب الصناعتين 166 وتابع التأمل فيه 175.

[3] معجم النقد الأدبي الحديث 261 والمعجم الفلسفي 349/2.

[4] انظر فن الشعر 9 ـ 14 و23 و157 وكتاب أرسطوطاليس 30 ـ 37 و92 و142.

[5] انظر كتاب أرسطو طاليس (أ ـ ز) و32 ـ 41 ـ 41 و 80 و 92.

[6] انظر كتاب أرسطو طاليس 44 ـ 48.

مصنوعاً من قَبْلُ، ومن ثم يقدّم هذا الجوهر في إطار لغة عاطفية انفعالية يحفز فيها ذاته وخياله لتلبي حاجاته التي يستشعرها في معانقة رغباته وتطلعاته؛ وهو ما يجعله مختلفاً عن الفيلسوف[1].

وقد وجّه الفارابي مفهوم المحاكاة وأفكاره وعناصره إلى فكرة (التخييل) وكأَنَّ الأمر يُحسّ نفسه لأنه يحاكي كل ما أورده أرسطو في كتابه (فن الشعر) وأفلاطون في مُحاكاة أفعال الخير؛ على حين كانت عند ابن سينا ــ مثلاً ــ محاكاة للذوات[2]. وكان عدد من المشتغلين بالترجمة قد نقله إلى العربية مثل (متى بن يونس)[3].

وتعرض الآمدي والسكاكي، وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني لفكرة التخييل وتوسع بها (حازم القرطاجني) خاصة وفصل حتى وصلت إلى (الحكم والقصص)[4]؛ فضلاً عن أن ابن سينا وابن رشد وغيرهما قد اعتمدوا مصطلح (التخييل) الذي يستند إلى التوفيق فيما بين ثقافة الفلاسفة والثقافة العربية المعتمدة على بلاغة (التشبيه والكناية؛ والتمثيل والاستعارة؛ واللمح والإشارة؛ والمجاز والتلويح؛ و...) فهم أنصار الثقافة اليونانية الوافدة ومقلدوها، ولكنهم لم يكونوا لينسوا الثقافة العربية؛ وهُوّيتها...

لقد رأوا أن (التخييل) يحقق التوافق لهم؛ ومن ثم يخرجون من طبيعة المحاكاة التي تقابل الجوهر التقليدي المتطابق مع الحقيقة والطبيعة والكون و... ثم إن التخييل يدل على ذلك بوصفه ليس ضد الحقيقة ولكنه لا ينطبق عليه المعنى الكلامي المنطقي الذي يحاكيها، بوصفه يستجيب للأساليب العربية البيانية وفيها شيء من الخيال الخادع الذي يوفر الالتذاذ الفني والمتعة النفسية[5].

وإذا كان للتخييل هذا المظهر الخَدّاع فقد ظل استعماله قلقاً لدى عبد القاهر الجرجاني الأقرب إلى صفة المتكلم منه إلى صفة البليغ؛

---

[1] انظر المعجم الفلسفي 337/2 ــ 338 وفن الشعر 15 ــ 18 و155 ــ 156 ومصطلحات نقدية 433 - 435.

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس 20 ــ 21 و 70 و 98 و 244 ــ 253.

[3] انظر كتاب أرسطو طاليس 29.

[4] السابق 263.

[5] انظر كتاب أرسطو طاليس 244 ــ 257.

حين راح يأخذ بالتعليل الشعري على حساب التصوير؛ ويقرن هذا "بالقدرة على تحسين القبيح، وتقبيح الحسَن"[1]. ومن ثم فالتفضيل بين شعر وشعر لديه يستند إلى الاستدلال بأساليب البلاغة، وكذا هو السكاكي[2] ثم رأى عدد من البلاغيين والنقاد العرب أن فكرة التخييل تعبر عما يدور في مخيلة المبدع؛ وإذا أراد الكلام على جوهر حقيقي سلك فيه "مسلكاً يجعل له قبولاً في النفس وتصوراً في الحسّ"[3].

وحين كان المَيْل ــ على نحو ما ــ إلى فكرة التخييل؛ والابتعاد عن فكرة (المحاكاة) فإن فكرة التخييل أضحت مدار خلاف لدى النقاد والبلاغيين العرب قديماً وحديثاً؛ ما جعلنا نؤثر الانحياز إلى مصطلح (الموازاة) لأنه يجمع بطريقة فنية محتوى (الجوهر) موفقاً بين (التخييل) و(المحاكاة)[4]؛ **أي إن الموازاة طريقة فنية تناظرية للذات المبدعة تنحاز للجمال الفني الذي يستشعر بالكلمة الأدبية صورة (الجوهر) أو المعنى على جهة التّخييل أو على جهة الحقيقة أو المجاز؛ ويتعلق بالغرض...** وهذا فهم أوسع للتخييل يوافق ما أورده الزمخشري[5]، وهو فهم يوافق ما كان ابن سينا قد وصل إليه وفق ما ذكرناه في المُدْخل؛ ويتقاطع مع آراء (حازم القرطاجني) في أقواله عن التخييل التي تقع على (المعنى والأسلوب واللفظ، والنظم والوزن)، والأصل فيها "تخييل المعنى من جهة اللفظ" أما الأسلوب والنظم والوزن فهي تكملة... ثم نراه يعرف التخييل بأنه "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض"[6]...

ولعل تعريفه للشعر وبيان ماهيته يقوي ما نذهب إليه حين راح

---

[1] انظر أسرار البلاغة 237 ـ 249 ومثله في منهاج البلغاء 113 ــ 117 و 218 وكتاب أرسطو طاليس 258 ـ 261.

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس 258 ودلائل الإعجاز 330، ومفتاح العلوم 229 و 268.

[3] انظر كتاب أرسطو طاليس 254 ـ 255.

[4] انظر كتاب أرسطو طاليس 257.

[5] انظر كتاب أرسطو طاليس 263.

[6] منهاج البلغاء ـ 89 وانظر كتاب أرسطو طاليس 264.

يجمع يبن التخييل والمحاكاة جمعاً يغاير ما بني عليه أقواله؛ لأنه جعلهما الحقيقة المميزة للشعر؛ وإن حاول أن يوجه المحاكاة لخدمة المقتضى في الشعر العربي[1]؛ وقد عرفه بقول: "الشعر كلامٌ موزون مُقَفَّى من شانه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حُسْن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"[2].

هكذا نَهَل النقاد والفلاسفة العرب من معين (أفلاطون) و(أرسطو) ما يتعلق بنقدهم أو تصوراتهم الشعرية حين تحدثوا عن (الأقاويل الشعرية) بوصفها ناتجة عن أشياء أو أمور وأحداث، أي إنها محاكية للأمر الذي ينصب عليه القول على مذهب أرسطو الذي نقل عنه (قُدامة بن جعفر) فن المحاكاة، وعنه صدر في كتابه (نقد الشعر) ونقل آراءه في (تعريف الشعر وتقسيمه) ونعت الوصف، فقال: "الوصف هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع في الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركبٌ منها ثم بأظهرها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته"[3]. لذا استجاد قول عمر بن الخطاب في شعر زهير: "لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال"[4] وردّ المراثي إلى المديح[5]؛ وكذا الهجاء[6]. ثم رأوا أن المحاكاة قد تكون صادقة بصورة مطردة، وقد تكون كاذبة على نحو من الوجوه... فالصادقة تحاكي الجوهر والطبيعة أو الموضوع دون تغيير بينما الكاذبة تخييلية، أي كاذبة؛ ما يؤكد أنهم

---

(1) انظر كتاب أرسطو طاليس 263.

(2) منهاج البلغاء 71 وانظر فيه 89.

(3) نقد الشعر 130.

(4) نقد الشعر 95 وكلام عمر كما في الشعر والشعراء 138/1 "ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه".

(5) نقد الشعر 118.

(6) نقد الشعر 113.

يقتدون برأي (أفلاطون)[1]. ولم يكن النقاد العرب القدماء سواء في ذلك فالآمدي عاب الشعر إذا جاء مطابقاً للجوهر من دون اتصافه بالشعرية؛ حينما قال: "وهذا ضَرْبٌ من المبالغة، وهو إلى الحقيقة أقرب، وليس من الأبيات المذكورة في شيء؛ ولا على سياقة ذلك اللفظ؛ والإحالة فيما مَخْرجُه مخرج الحقيقة أقبح من الإحالة؛ فيما مَخْرجه مَخْرج التوسع"[2]. وكذلك عاب كثرة الحذف، وهو ما سماه (كمال أبو ديب) "الفَجْوَة /أو مسافة التوتر" وجعله من أبرز خصائص الشعرية بوصفه فضاءً دلالياً تصوّرياً يجمع بين الذات والموضوع[3]، والداخل والخارج... ويتيح للمتلقي أن يكمّل ثَغَرات النّص الدلالية، وفق ما رآه حازم القرطاجني[4]، على حين رأى الآمدي أن كَثْرة الحذف تفسد الشعر؛ بينما الإيجاز أو الاختصار يكون محموداً عندما يكون المخاطب مُدْرِكاً لما يقوله الشاعر[5]... وهو ما نذهب إليه في رؤيتنا للشعر الجاهلي الذي استند إلى هذه التقنية في تناوله لظاهرة التبدّي؛ وصراع البقاء في إطار وعي الجاهلي لحقيقتهما وقدرة الشاعر في التعبير عنهما[6].

وحاول الفارابي وأمثاله من العرب وغيرهم الوصول إلى ماهية الشعر بوصفه صياغة فنية لبيئة خارجية معروفة تارة وغائبة تارة أخرى؛ لأن أي مبدع لا ينشأ في فراغ، ولا بد له من أن يعتمد على ظاهرة الاكتساب أياً كانت المواهب والاستعدادات الذاتية التي يملكها...

ثم جاء المحدثون من العرب فدخلوا فيما دخلت فيه الدراسات الغربية التي تبنت المحاكاة المرتبطة بالعلوم المختلفة؛ والظواهر الأدبية ومذاهبها كالاتباعية (التقليدية) أو الرومانسية، أو الطبيعية أو

---

[1] انظر كتاب أرسطوطاليس 194 و257 – 264 و268 – 269.

[2] الموازنة 178.

[3] انظر (في الشعرية 21 – 28 و 125 – 126).

[4] انظر منهاج البلغاء 73 – 76.

[5] انظر الموازنة 169.

[6] انظر الحيوان في الشعر الجاهلي 19 – 100.

الواقعية[1]....

وفرّقوا بين الواقعي والواقعية؛ ورأوا أن الواقعية الفنية مَذْهبٌ أدبي ونقدي يرتفع عن النسخ والتقليد؛ وإن كان يستمد معطياته الأدبية من الواقع[2]... ولعل المنهج البيئي من أبرز المناهج التي تفاعلت مع مفهوم المحاكاة ومبادئه؛ والواقعية الاجتماعية وطبيعتها ووظيفتها، فدرس بعضهم الشعر القديم في إطار محاكاة الحياة الاجتماعية مثل (الحياة العربية من الشعر الجاهلي) لأحمد الحوفي و(الحرب في الشعر الجاهلي) لعلي الجندي و(الشعراء الصعاليك ودراسات في الشعر الجاهلي) ليوسف خليف؛ ثم أصبح (الشاعر مؤرخاً) عند عبد الله التطاوي، إذ قال: "ويبدو الشاعر القبلي في الجاهلية وقد نهض بمهمة المؤرخ لها، فكان أميناً على أخبارها، ووظف لسانه في خدمتها، فسجل مناقبها، ورَصَد مثالب خصومها"[3].

ويبدو لي أن عدداً من العرب المعاصرين ما زالوا يرددون ما انتهى إليه القدماء كالجاحظ وابن رشيق حين أشار إلى افتخار القبائل بولادة شعرائها لأنهم يحمون أعراضها، ويذبّون عن أحسابها، ويخلدون مأثرها؛ ويشيدون بذكرها[4]. ولذلك وجدناهم يؤلفون الكتب التي تدور حول (الشعر والتاريخ) ككتاب الدكتور نوري حمودي القيسي الذي جعل الشعر القديم وثيقة تاريخية وطفق يتابع كل ما عرفه العصر الجاهلي استناداً إليه، بل جعله المادة الثابتة التي تصحح الحوادث التاريخية المغلوطة بناء على ما ورد فيه[5]؛ ثم قال بعد ذلك بصريح العبارة "وكما كان الشعر صورة لحياة العرب قبل الإسلام؛ ووثيقة صادقة من وثائق الدعوة الإسلامية، ولوحة واضحة من لوحات حركة التحرر... فهو صورة لاستمرار هذه الحركة التي بدأت

---

[1] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 12 و159 و199 و313 (على الترتيب).

[2] انظر المسبار في النقد الأدبي 31 – 33 و36 – 37 و44 – 47، وفن الشعر 120.

[3] الشاعر مؤرخاً 24.

[4] انظر البيان والتبيين 241/1 ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 109 – 122 والعمدة 37/1 والمسبار في النقد الأدبي 102.

[5] انظر الشعر والتاريخ 54.

تمتد إلى كل الأرض"[1]

أما الدكتور عبد الله التطاوي فقد بالغ أكثر من ذلك بكثير حين تحدث عن (الشاعر مفكراً) وهو من جعل البيئة مصدراً من مصادره فقال: "وتدرجاً مع حركة الفكر منذ البداية يمكن أن نتلمس طبيعة التعدد وصور التعقيد في مصادر ذلك الفكر... ففي خلال الجاهلية تظل أحادية المصدر جامعاً بين الشعراء؛ إذ هُم يستوحون المادة من أرض الواقع؛ سواء من بدا قبلياً منتمياً أم من تمرد على تقاليد القبيلة"[2]...

فالشاعر الجاهلي يعبر مجازاً عن الجوهر (الحقيقة/ البيئة/ الأفكار) بطريقة التصوير، وفق مفهوم أحمد الحوفي فقال: "وإذا كان الشعر الجاهلي لا ينبئ عن حياة عقلية راقية فإن العرب لم يكونوا أصحاب علم وثقافة، وإنما كانت معارفهم فطرية، أو مستمدة من البيئة، وقد صور شعرهم حياتهم العقلية على حالها"[3].

ولسنا ننكر أن الشعر الجاهلي يستند إلى البيئة (الطبيعية والجغرافية والاجتماعية والثقافية والنفسية و...) ويَصْدُر عنها موازياً للوسط الذي ينمو فيه ويواكبه وينهل منه كثيراً من الأفكار والمعاني التي يسخرها لأغراضه المتعددة هجاءً وفخراً؛ مدحاً ورثاءً؛ اعتذاراً واستعطافاً... وقد تأيد هذا كله بما ورد بعد ذلك في عصر النبوة حين أرسل النبيُّ الكريمُ شاعرَهُ (حسانَ بنَ ثابت) إلى أبي بكر ليعلمه أنساب القوم وأحسابهم؛ وأيامهم لئلا يقع في خلط في الدفاع عنه وعن الدعوة النبوية... فالبيئة بكل أنماطها تُعَدُّ مصدراً من مصادر الشاعر؛ ولكنها ليست المصدر الوحيد. ومن ثم فإن الفن الشعري يستدعي تقنيات فنية تبعد الشعر عن أن يكون تاريخاً أو فلسفة أو علم اجتماع أو حديثاً جغرافياً؛ أو[4]... وإن أشار الشاعر في صميم الموازاة بين الفن والواقع (الجوهر) إلى جملة من الأمور التي كانت تنتظم حياة الجاهليين وأفكارهم وفق ما انتهت إليه العرب في (المماثلة)؛ وتابعها

---

[1] الشعر والتاريخ 81.

[2] الشاعر مفكراً ـ ص 16.

[3] الحياة العربية من الشعر الجاهلي 47، وانظر مصادر الشعر الجاهلي 122 ـ 133.

[4] انظر المسبار في النقد الأدبي 38 ـ 39 و85 ـ 86 والحيوان في الشعر الجاهلي 19 ـ 100 (ظاهرة التبدي) و101 ـ 149 (الحيوان في شعر الهذليين والصعاليك) و151 ـ 191 (العادات) و192 ـ 267 (المعتقدات) وانظر كتابنا الآخر (الرثاء في الجاهلية والإسلام 45 ـ 61 العادات والتقاليد، 81 ـ 105)، وانظر مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 64 و77 و94 و101.

النقاد العرب القدامى على فهمه، وهو: "أن يريد المتكلم العبارة، فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر؛ إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده كقولهم: فلان نقي الثوب ـ يريدون به أنه لا عيب فيه"[1].
وهو ما نراه على نحو واضح في معلقة الحارث بن حِلِّزة التي أعدها وألقاها بين يدي عمرو بن هند (عمرو بن المنذر الأكبر) ملك المناذرة؛ وكان قد ضَرَب بينهما ستراً لئلا يرى (البرص) الذي علا وجه الحارث، فيتأذى نظره؛ فما كاد ينهي القصيدة حتى رفع الستر دونه؛ إعجاباً بالقصيدة التي تمسكت بالتقاليد الفنية فذكر أسماء وعهدها وتنقل في الأماكن التي حلَّت بها، ثم بكى ذكرياتها فهاجه الهم فرحل على ناقته القوية الشديدة السريعة التي تشبه سرعتها سرعة نَعام أطار لبها قَنّاص حريص على صيدها؛ وقد أخذ الظلام يخيم عليها... لينتقل بعد أربعة عشر بيتاً إلى غرضه الأساسي الذي بدا فيه مدافعاً عن قومه محامياً عن أحسابهم وأنسابهم بلغة شعرية خطابية جمعت بين السهولة والتأثير والإقناع؛ وإن كانت أشبه ببيان سجل أنساب القبائل وأحسابها وأيامها، بيد أن صورها كانت صوراً مجازية طريفة أكدت سلطانها في نفس عمرو كما هي قوة عاطفتها وصدقها، والشعر الجيد هو الذي يمتاز بالعاطفة المؤثرة والصور العذبة، والعبارات الآسرة؛ فتحقق لها الجمع بين الإخلاص للتاريخ وللواقعة المنصوص عليها وبين الفن الراقي؛ واتصفت بالوحدة الفنية، المتكاملة على طولها البالغ واحداً وثمانين بيتاً[2]. ولعل ذلك ما نراه واضحاً في قصيدة عبد يغوث التي يخاطب فيها امرأته معبراً لها عن فخره بشجاعته وكرمه ومقامه الرفيع بين الناس؛ وهي أكثر علماً بذلك من غيرها... إنه واقع أسري ـ لا ريب ـ ولكنه واقع يتكئ على تقنية المبالغة في الصفات؛ لتأكيد صورته بين الناس؛ وهذا خارج عن مفهوم التاريخ أو إبداء مكانة المرأة؛ إذ قال[3]:

وقد علمَتْ عِرْسي مُليكَةُ أنني أنا الليْثُ مُعْدُوّاً عليَّ وعاديا
وقد كنْتُ نحّارَ الجَزُوْرِ ومُعْمِلَ الـ

---

[1] كتاب الصناعتين 389 وانظر الحيوان في الشعر الجاهلي 66 ـ 86.
[2] انظر القصيدة كاملة في ديوان الحارث بن حلزة 37 ـ 52 وشرح القصائد السبع الطوال 433 ـ 501 وتبلغ فيه أربعة وثمانين بيتاً.
[3] انظر المفضليات 156/1.

مطـــــيَّ وأَمْضـــــي؛ حيـــثُ لا حـــيٌّ ماضـــيا
وأَنْحـــــــرُ للشَّـــــرْبِ الكِــــــرامِ مطيّتــــــي
وأَصْـــــــدَعُ بـــــين القَيْنَتـــــين رِدَائيـــــا
وكنْـــــتُ إذا مـــا الخيـــلُ شمَّصَـــها القَنـــا
لبيقـــــاً بتَصْـــــرِيفِ القَنَـــــاةِ بَنَانيـــــا

ولعل هذا كله يبرز طبيعة الشعر من جهة؛ وماهية مادته التي توازي البيئة بروح فنية[1] أبعد ما تكون عن التاريخ والفلسفة والمحاكاة الاتباعية التي تحكمت بالاتجاهات النقدية والفلسفية للنقاد القدماء؛ ما جعلت قدامة بن جعفر يبتعد عن مَفْهوم (التخييل) وأفكاره وفق ما عَرضه (الفارابي)[2] على الرغم من أن كثيراً من عناصرها يعود إلى فن (المحاكاة)؛ علماً أن (قدامة) توقف مطولاً عند (نعت التشبيه)[3].

ويُعَدُّ المستشرق الإيطالي (جبريلي) من السابقين إلى الحديث عن فكرة (التخييل) عند النقاد والفلاسفة العرب القدماء بوصفها فكرة تضاهي (المحاكاة)، ورأى أنها شغلتهم بمثل ما راحت ــ اليوم ــ تتحكم برقاب بعض المبدعين المحدثين؛ ما يعني أن للخطاب الشعري خصَائصه التي تجعله يوحي بالبيئة لا ينقلها نقلاً حرفياً...

---

(1) انظر المسبار في النقد الأدبي 40 – 41.
(2) انظر كتاب أرسطوطاليس 257.
(3) انظر نقد الشعر 124.

(1)

طبيعة الخطاب الشعري

إذا كان الشعر (ديوان العرب) في الجاهلية، ولا يوجد لديهم عِلْمٌ أَصَحّ منه يعبر عن حياتهم الاجتماعية؛ وينافح عن وجودهم في وجه أعدائهم، ويوحي بعاداتهم ومعتقداتهم ويفخر بمآثرهم[1] فإن هذا الشعر نفسه يؤكد فيض العبقرية التي ألهمتهم إياه، وجعلته يتميز من الملاحم اليونانية (الإلياذة) و(الأدويسة)... وهو شعر يثير الدهشة على ارتباطه بالبيئة وتعبيره عنها، ولكنه لم يكن شبيهاً بالتاريخ أو الفلسفة أو المحاكاة....

وإذا كان مصطلح (المحاكاة) أو (المثالية الوجودية) يختلف أيما اختلاف عن الخطاب الفلسفي والتاريخي؛ والجغرافي فإن الخطاب الشعري أشد اختلافاً منه في ذلك. فالشعر هو الذي يوازي البيئة في صميم الحَدْسِ والرؤيا، أي هو معرفة فيما وراء المعرفة، ويستند إلى التخييل؛ والتمثيل بلغة الدهشة، بينما الفلسفة نَسَق معرفي عقلاني محض، وذو طبيعة جدلية تعتمد التعليل والبرهان، والشعر انتهاك صريح للواقعي والاجتماعي والفلسفي، لأنه تعبير إشاري مكثف ومجازي عن المعارف والحقائق أو ما نطلق عليه المضمون أو الجوهر المكافئ. وتظل الفلسفة رؤية عقلية تفسر وتحلل وتضيف ما تراه ملبياً لاستكمال عناصر الجوهر المعادل؛ سواء كان حقيقياً أم متخيلاً... ومن ثم فالواقع (الجوهر) بكل أحداثه يحضر في الشعر

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 24/1 ـ 25 والعمدة 65/1 و137 و225 ـ 226، والمسبار في النقد الأدبي 20 و85 و94 و99 والرثاء في الجاهلية والإسلام 19 ــ 44 والحيوان في الشعر الجاهلي (101 ـ 267).

حضوراً أدبياً يستشف من المتخيل الشعري؛ ويحمل إضافات شتى؛ وفق ما ذهب إليه الدكتور طه حسين في تحليله لعدد من قصائد الجاهليين وحكم عليها بالوحدة المعنوية؛ وفي طليعتها قصائد لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى وغيرهم....[1] ووفق ما عرض له الدكتور محمد النويهي في (الوحدة الحيوية)[2] التي نوافقه على بعض الآراء التي عرضها فيها؛ على حين قَدَّم آراء أخرى تحتاج إلى مناقشة طويلة، وهو ما حدانا لكي نخصص القسم الرابع لما قاله في رؤية الدكتور طه حسين حول ماهية الوحدة المعنوية... لذا فإن التاريخ أو الفلسفة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الجغرافية و..... يحضر حضوراً كاملاً بما جرى ووقع ويمثله قول تأبط شراً في ذكر صاحبه وهو ابن عم امرأته الذي خرج غازياً معه يريد غزو بني بَجِيْلة؛ فاكتشفوا أَمْرهما وترصَّدوهما، ولم يستطع صاحبه الهرب فقُتِل؛ ثم أغار على العَوْص من بجيلة بصاحبين له فقُتلا، فتوعدهم ثانية؛ إذ قال[3]:

أبعد قتيلِ العَوْصِ آسى على فتىً
وصاحبهِ أو يأملَ الزاد طارقُ؟!

لعَمْرُو فتى نلتم كأن رداءَهُ
على سرحة من دَوْمَةَ شانقُ

لأَطْرُدُ نَهْباً أو نزورُ بفتيةٍ
بأيمانهم سُمْرُ القَنَا والعقائقُ

فعُدُّوا شُهُوْرَ الحرمِ، ثم تعرَّفُوا
قتيلَ أَنَاسٍ أو فتاةً تُعانقُ

وعلى الرغم من أن فَحْوى هذا الشعر يتناول حادثة تاريخية أَوْجَز تفاصيلها؛ فقد طفق يتناولها تناولاً شعرياً؛ ويعبر عن عناصر وجدانية

---

[1] انظر حديث الأربعاء/18/1 ، 113.

[2] انظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 435/2 ـ 648.

[3] ديوان تأبط شراً 121 ـ 124.

شتى بطريقة الإشارة اللافتة والموحية، وفي ألفاظ قليلة تبُوح بمعان "كثيرة بإيماء إليها، ولمحة دالة عليها"[1] ويظل الدكتور طه حسين وكمال أبو ديب ومصطفى ناصف من أبرع النقاد المحدثين الذين وُفّقوا في قراءة الشعر القديم قراءة فنية راقية لا تنحاز للمحاكاة، ولا تلغيها إلغاء كاملاً... ولا تجعل البيئة أصل كل الشعر؛ فللعاطفة والثقافة والخيال أثر واضح في ابتداع القصيدة وتلقيها. فلبيد (مثلاً) صور آثار الديار ولكنه امتلأ بالحب والشوق والحنان إلى كل أثر فيها، ونعى على الزمن ما خَرّبه من ملامحها حتى كأنها النقش على الحجر؛ ومن ثم صارت موئلاً للوحش تعيش فيها مطمئنة بينما خلت من سكانها الحقيقيين.. ولذلك "فحسبه أن يذكر ويكرر الذكرى، وحسبه أن يستحضر ويلح في الاستحضار.." ولكنه "ينظر فلا يكاد يرى إلا تلالأ ضئيلة قد اتخذت من هذا السراب أردية"[2].. فلبيد وغيره لم يكن ينقل ما يراه وفق اعتراف صريح يتحدث فيه عن هذا الجوهر أو الواقع أو البيئة[3] المطابقة له من دون تشويه أو تحريف، أو زيادة أو نقصان... ولكنه كان يصور بريشة الفنان الماهر ما يقع على عدسة خياله، ووفق مفهوم (الموازاة) الذي يشكل طبيعة فنية تبعده عن التقليد الحرفي وإن تناول المواضع التي عرفها تناول الجغرافي[4]؛ ليصبح وثيقة فنية لا وثيقة موضوعية تاريخية تقف شاهداً على حقيقة ما أو حادثة ما.. وهو حديثنا الآتي.

---

[1] انظر كتاب الصناعتين 383 ـ مفهوم (الإشارة) ومصطلحات نقدية 47 ـ 50.

[2] انظر حديث الأربعاء 19/1 ـ 22، وراجع كتاب (الرؤى المقنعة لكمال أبو ديب) وكتابي الدكتور مصطفى ناصف (صوت الشاعر القديم ـ وقراءة ثانية لشعرنا القديم).

[3] انظر (التاريخ؛ الألفاظ والمذاهب) ـ ص 35 ـ وحديث الأربعاء 18/1 ـ 54.

[4] انظر شرح ديوان لبيد بن ربيعة 297 ـ 303.

(2)

طبيعة الموازاة وماهيتها

إذا كان "هدف الفن منح انطباع بالموضوع على أنه رؤيا وليس اعترافاً" على حَدّ قول شكلوفسكي، فإننا نرى أن هذا القول قد ينطبق على الشعر العربي القديم عامة؛ من الجاهلية حتى العهد الأموي، وعلى نحو ما قاله ابن قتيبة "فهذا ذو الرُّمَّة أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً؛ وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماءٍ وقُرَادٍ وحَيَّةٍ فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطَّبْع. وذاك أَخّره عن الفحول، فقالوا: في شعره أبعار غزلان ونُقَطُ عروس!!"[1]...

فشعر ذُو الرمة مستلهم من البيئة؛ صادر عن طبع ما جعله مُقَدَّماً عند بعض النقاد على عدد من الشعراء القدماء، فلما اتجه إلى غيرها فقد جماليته... ولهذا فإن الشعر يخلق عالمه الفني الخاص به بوصفه تشكيلاً لغوياً وإيقاعياً، ويستجيب للدَّفْق الروحي الذي يعتصر الذات المبدعة. إنه يخلق التجربة الشعرية التي تعبّر عن الجوهر من خلال الشعور والرؤيا، بوصفها موازاة وليست محاكاة؛ لأنها تفتح آفاقاً جديدة تتجاوز البيئة أو الواقع أو الوسط الذي يعبر عنه[2]... ولا شيء أدل على ذلك من قصيدة النابغة الذبياني التي حذَّر فيها قومه (ذبيان) من غارة للنعمان بن الحارث الغساني إذا نزلوا وادي (ذي أُقُر) ولكن قبيلة ذبيان لم تستمع لتحذير النابغة ونهيه فنزلت الوادي معيّرة إياه بالخوف والجبن؛... ثم مات النعمان وتولى أخوه عمرو بن الحارث، وكان النابغة منقطعاً إليه، فوجه الحارث خيلاً أصابت ذبيان بمقتلة

---

[1] الشعر والشعراء 94/1 وانظر فيه 111.

[2] انظر (من نص الأسطورة إلى أسطورة النص) ـ ص 98.

عظيمة، وأَسَر جَماعَةً منهم فيها بعض النساء، فقال النابغة[1]:

لقـــــد نَهَيْـــــتُ بنــــــي ذبيـــــانَ عــــــن أَقُـــــرٍ
وعــــــن تـــــــربّعهم فــــــي كُـــــلّ أَصـــــفارِ

وقلــــــت: يـــــا قـــــومُ إن الليـــــث منقــــبضٌ
علـــــــى براثنِـــــــهِ لوثبـــــــة الضَّـــــاري

لا أعـــــرفن رَبْرَبـــــاً حـــــوراً مـــــدامعُها
كـــــأن أبكارَهـــــا نِعـــــاجُ دوَّار

يَنْظُــرْنَ شَــزْراً إلـــى مَـــنْ جـــاء مـــن عُـــرُض
بأوجـــــهٍ منكـــــرات الـــــرِّقِّ أحـــــرار

ويتابع على هذا المنوال في تشبيه النساء بقطيع من البقر الوحشي في موضع دوّار من اليمامة، وهن خائفات يَنْظُرنَ بمؤخر أعينهن وقد سُبيْن، وغدونَ في عبودية ورق ينكرنه... فإذا ردَّدت النظر في هذا المقطع ونظائره في إطار الحادثة التاريخية فإنه يقدّم لك معلومة لا تعرف تفاصيلها؛ ولكنك إذا نظرت إليه من جهة التعبير عن الحالة البائسة للنابغة قبل السبايا أشفقت عليهم جميعاً؛ وهو الذي أثار النعمان بن الحارث فأعتق القوم كرامة له، كما ذكره النابغة في شعر آخر له؛ أحلنا عليه في الحاشية.

فالشعر نسق جمالي يلبي رغبة الإحساس بالمتعة والفائدة وجدل الذات المبدعة في وجود مُعَقَّد؛ يسيطر عليه نظام قبلي؛ وصراع من أجل البقاء في صحراء بلقع، ويقدم وظيفته في صميم موازاة تتبنى آليات معروفة وغير معروفة، قديمة وحديثة؛ فمن القديمة (الاستعارة والكناية والتشبيه والمبالغة والإشارة والإيحاء)[2]، ومن الحديثة (الشعرية والانزياح والعدول[3]، ومسافة التوتر أو الفَجْوة)[1] والبنائية

---

[1] ديوان النابغة الذبياني 75، وانظر فيه 146 – 148 ق 26؛ ومدحه للنعمان 137 – 140 ق 25..

[2] انظر نقد الشعر – ص 124 – 133 و154 و161.

[3] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 44.

وغير ذلك مما يحدث في ذات المتلقي أو القارئ حالة من الالتذاذ النفسي والمتعة العقلية الفياضة التي تبحث عن جوهر العلاقات الدلالية التي يستند إليها النص الإبداعي الشعري لدى القدماء؛ والوصول إلى صورة دقيقة للجوهر (المضمون والشكل) ولكن ليس بمعزل عن مرجعياته التي كونته... فإذا كان النص الشعري مكوناً من شبكة من العلاقات اللغوية؛ وكانت هذه العلامات قادرة على التحول بيد المتلقي عند أصحاب المنهج البنيوي الشكلي إلى نصّ جديد فلا يعني ذلك أن يكون المبدع الحقيقي قد تراجع لحساب المتلقي لأن تلك العلاقات إنما هي تفاعل أدبي بين المبدع والبيئة الثقافية والاجتماعية والطبيعية... ومن ثم فإن نظرية التناص تقر بأن النص الإبداعي إنما هو بؤرة لألف بؤرة سابقة لها؛ وعلى المتلقي أن يستلهم أسرارها[2].

ونرى أن الشعر يبقى على تماسٍ مع الجوهر (البيئة/الواقع والحقيقة والحَدَثِ والموضوع) ولكنه يقومُ على استلهامه تمثيلاً موازياً متخيلاً لكل أبعاده وما يشتمل عليه من أسرار؛ أي إنه يستشرف الوجود والمصير، ويعمد إلى استكناه ماهيتهما؛ ما يجعله يبرز القلق من النهاية التي يؤول إليها هذا الوجود، ويحاول أن يحيط بفكرة الدهشة في التعبير الموازي له[3]. ولعل قصيدة عدي بن زيد التي أنشدها وهو في سجنه تعبر عن شيء غير قليل من جَدَل الاغتراب النفسي والمكاني؛ وتنهض برسالة يبعث بها إلى النعمان بن المنذر؛ ومنها[4]:

لَيْسَ شَيءٌ على المَنُونِ بخَالِ
لا عَديمٌ ولا مُثمِّرُ مَالِ

لَيْتَ شِعري عن الهُمَام ويأ
تيكَ بخُبْرِ الأَنْباء عَطْفُ السؤال

---

[1] انظر في الشعرية 45 – 58 ومعجم النقد الأدبي الحديث 119.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 – 12 و 68، والمسبار في النقد الأدبي 159 – 168.

[3] انظر المسبار في النقد الأدبي 100 – 103.

[4] ديوان عدي بن زيد 56.

أيـــــن عنَّــــــا إخطارُنـــــــا المـــــــالَ وال
أَنْفُـــــــسَ إذ ناهـــــــدوا اليـــــــوم نَــــــوالِ

ونضـــــالي فـــــي جَنْبــــكَ النـــــاسَ يَــــرْ
مـــــونَ وأَرمـــــي وكُلَّنـــــا غَيْــــرُ آلِ

فأصـــــبْتُ الـــــذي تريـــــد بـــــلا غَبْـــــ
نٍ وأَربـــــي علـــــيهم وأَوالـــــي

يـــــوم لا أتقـــــي بكفّـــــي طـــــوالَ الـــــدَّ
هْـــــرِ أَنصـــــاره بغَيْـــــر احتيـــــال[1]

فعدي بن زيد لم يُغلق أبواب السجن على نفسه؛ وإنما فتح لها فيه فضاء الشعر يحسُّ ويشعر ويفكر، ويصور ذلك كله بكلمة مؤثرة تنفد إلى القلوب لتحقق الوحدة الشعورية التي تعبر عن القصيدة؛ وهي وحدة تنطلق من الألم الذاتي لحادثة تاريخية تتمثل بالسّجن إلى الحديث عن الحياة والمصير؛ وحرية الوجود وعَدْم قدرة الناس على التحكم بذلك مهما احتالوا له أو عليه. وهذا يشي بأن تَشكُّل الرؤيا الشعرية يكمن في الحركة الجدلية للذات الشاعرة المحجوزة في حيّز مكاني يوحي بالقتامة والهلاك... فتصرخ هذه الذات في وجه المصير المتوقع ممثلاً بالموت... ومن ثم لمّا كان المبدع (الذات المبدعة) جزءاً لا يتجزأ من (الذات الجمعية) ومن (الموضوع/الوجود) كانت رؤيته ومشاعره تتجلى في تعاطفه معهما والتأثر بما يجري فيهما؛ وهو ما يستوحيه المتلقي من نصه الإبداعي. ويعد عبيد بن الأبرص واحداً من الشعراء الجاهليين الذين انغمسوا في الذات الجمعية وما ورثته من عادات وتقاليد، ومسؤوليات، كما أورده في قصيدته البائية التي دلت بنيتها؛ وسياقاتها على مرجعيات اجتماعية وفكرية عديدة، قال في آخرها[2]:

ســـــائِلْ بنـــــا حُجْـــــرَ بـــــن أَمِّ قَطَـــــام إذْ

---

[1] إخطارنا المال والأنفس: بذلهما. أُربي: من ربا يربو، أي تفوقت عليهم. تخطَّاك: تجاوزك.
[2] ديوان عبيد بن الأبرص 69 – 70 وانظر فيه 76.

ظلّـــــت بـــــه السُّـــــمْرُ النَّوَاهـــــل تَلْعَـــــبُ

صـــــبراً علـــــى مـــــا كـــــانَ مـــــن خُلَفائنـــــا

مِسْـــــكٌ وغِسْـــــلٌ فـــــي الـــــرؤوسِ يُشَـــــيَّبُ

فقومـه بنـو أسـد انقضُّـوا علـى حُجْـر الكنـدي والـد امـرئ القـيس؛ ورووا رماحهم من دمه وكأنها عطشى له، ولم يكن بين قومه وغيرهم إلا أن يتطيبوا بالحنوط، كناية عن الموت. ولعل هذا يذكرنا بالشعر الجاهلي الذي دار حول تصوير بعض مظاهر العادات السائدة في المجتمع الجاهلي، أو تلك التي دارت حول الظواهر الاجتماعية في الفرِح والتَرَح لتؤكد لنا أن الشعر الجاهلي لم يكن في يوم من الأيام نقلاً حرفياً لأي عادة أو ظاهرة، على أي مستوى؛ ولكنه يعرض لذلك في إطار ما تتركه في النفس من مشاعر جياشة؛ كما رأيناه في عادات ا لنعي والتكفين والجنازة[1]... ومن ثم فإن صورة العادات والتقاليد في القصيدة الجاهلية إنما هي رؤيا بعيدة الأسرار لفهم العالم الإنساني والتعبير عن وظائفه الوجودية. وهذا نفسه يؤكد أن عبيد بن الأبرص وإن اقترب من مفهوم الفلسفة لم يكن فيلسوفاً؛ لأنه حين يتماهى بالجوهر الاجتماعي، والوجودي إنما يحاول إبراز جماليات شعره المتنوعة المتأثرة بعاطفته من جهة؛ وبناء على تخيّل ذاتي يحتوي الوجود يصوغ الشكل الفني الذي يوازيه؛ أو يماثله إلى حَد ما من جهة أخرى فضلاً عن أن الأجناس الأدبية قد تتداخل في شكل ما بمثل ما تتراسل الفنون فيما بينها لتؤدي هدفاً ما؛ أو وظيفة من الوظائف التي يسعى المبدع إلى تحقيقها، ولذلك قيل: الشاعر يرسم لوحته الشعرية بالكلمات التي تفيض بالحديث عن اللوحة بكل أبعَادها؛ وبشكل لافت للانتباه ـ ولعل قصيدة طفيل الغنوي الطويلة من أبرز الشواهد على ذلك حين رثى فرسان قومه الذين قتلتهم فزارة، ومما قاله[2]:

تـــــأوَّبني هَـــــمٌّ مـــــع اللَّيْـــــلِ مُنْصِـــــبُ

وجـــــاء مـــــن الأخبـــــارِ مـــــا لا أُكَـــــذِّبُ

---

[1] انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 45 ــ 61.

[2] انظر القصيدة كاملة في ديوان طفيل الغنوي 52 ــ 71.

تَظَاهَرْنَ حتى لم تكن لي رِيْبةٌ
ولم يكُ عمَّا أَخْبَروا مُتَعَقَّبُ

وكان هُرَيْمٌ من سِنَانٍ خليفةً
وحِصْنٍ ومن أَسماءَ لمّا تغَيَّبوا

ومن قيسٍ الثاوي برَمَّانَ بيتُهُ
ويوم حَقيلٍ فادَ آخِرُ مُعْجِبُ

ثم يقول:

مضَوا سلفاً قَصْدُ السبيلِ عليهم
وصَرْفُ المنايا بالرِّجَالِ تَقَلَّبُ

فالحقيقة المؤكدة أن فرسان قومه قد قتلوا في معارك وغزوات؛ وكذلك هو في تسميته لهم؛ ولكن القراءة الفنية توحي بأن هذا التعداد للأسماء يوحي بشدة الحزن الذي قطع نياط قلبه حتى بدأ قصيدته بـ(تأوبني هَمّ...) فالهموم تُعاوده كمعاودة الليل عليه؛ وتذكر صفات كل فارس فيهم؛ فهم أشبه بالكواكب التي تزيل ظلام الليل؛ وهم في الذروة العليا من الكرم والشرف والخلق الرفيع... ولهذا تصبح خسارتهم خسارة عظيمة له ولقبيلته (غنيّ)، فهم ليسوا ممن يجهل أَحْد مكانتهم؛ ولكنْ لا بد من التسليم بمصيرهم لأن المنايا تتقلب بالرجال. ولعل هذا كله يشير إلى أن البنى الفنية تَسْتجيب للذات المبدعة في مشاعرها ورؤاها بمثل ما تستجيب للمرجعيات الاجتماعية والثقافية؛ ما يجعلها تبرز وحدتها الفنية في صميم وحدة المشاعر والوجود الاجتماعي... وتترك للمتلقي كي يستلهم إشاراتها القريبة والبعيدة. وحينما يعاود المرء النظر في البيت الأول لالتقاط صورة الليل الذي تعاظمت فيه الهموم؛ وهي بالتأكيد هموم الشاعر، وليست هموم الليل؛ وهذا المنهج الفني الذي عرفناه في شعر الشعراء الذين وصفوا الليل كأبي دؤاد الإيادي[1]؛ وامرئ القيس[2]، والنابغة الذبياني[1]... ما يؤكد

---

[1] انظر قصيدة الرثاء /جذور وأطوار 199 وانظر فيه 210.

[2] انظر ديوان امرئ القيس 18 – 19.

أن وصف الليل لم يكن مقصوداً لذاته؛ أو أنه أطول زمنياً مما هو في الحقيقة... وإنما كان لغرض في ذوات الشعراء؛ لكي يُعَبِّر عن همومهم؛ ومحاولة الوصول إلى الراحة النفسية، أي إن الليل الفني ليل موازٍ للواقع والحقيقة وليس مطابقاً له وهو يتضافر مع بقية المقاطع المعبِّرة عن وحدة المشاعر؛ والمتناغمة مع وحدة الوجود...

وبناء على ما تقدم نرى أن موازاة الجوهر أو الواقع أو الحقيقة لا تشبه فن محاكاة الواقع أو التاريخ؛ ولا تقترب من ماهية (المثالية الوجودية) على تماهيها مع (الواقعية الفنية) من وجوه عدة... فالموازاة تختلف عنهما في محاولة استبطان الأحداث والحقائق والمعارف؛ على اعتبار أن الشاعر لا يقوم بما يقوم به الراوي أو المؤرخ أو غيرهما ممن يصف الجوهر وصفاً مطابقاً للحقيقة... ولهذا يرى عدد من الدارسين أن الشعر لا يعد وثيقة مرجعية مطابقة لأي شأن من الشؤون؛ لأنه لا ينقل أحداث التاريخ أو الجوهر بأسلوب العالم أو المؤرخ[2].

وأياً ما يكن فهمنا للمحاكاة والمثالية الوجودية أو للواقعية الفنية التي تقترب منهما فإننا نرى أن مصطلح (الموازاة) إنما يستند إلى وحدة التناظر والتناغم مع البيئة؛ لتصبح المماثلة في صميم توظيف الجوهر (الواقع ــ البيئة ــ الحقيقة) للمتخيّل الشعري الذي ينبع من الذات الشاعرة التي تستلهم الوجود ذاته في كل مكوناته وتعبر عنه بلغة تصويرية موجزة ومكثفة[3]، ولا يغترب عن الحَذْف والانزياح والعدول؛ وهو أساس الشعرية عند (جان كوهن) وعند كمال أبو ديب وغيرهما...[4]

ومن أمثلة ذلك ما حدثنا به الشنفرى الأزدي عن قوسه التي شبهها بامرأة تَنْدب موتاها عند الصُّبْح[5]:

ونائحةٍ أَوْحَيْتُ في الصُّبْحِ سَمْعَها

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 40 ــ 41 وانظر ما يأتي 66 و 74.

[2] انظر المسبار في النقد الأدبي 108 ــ 135.

[3] راجع تعريف الموازاة فيما تقدم (22).

[4] انظر في الشعرية 45 ــ 58 وفي جمالية الكلمة 103 ــ 134 وراجع فيه 74.

[5] ديوان الشنفرى 45.

فرِيـــــعَ فُـــــؤَادي واشــــــمأَزَّ وأَنْكـــــرا

فخفَّضْـــــتُ جَأْشـــــي ثــــم قُلْــــتُ: حمامـــــةٌ
دَعَـــــتْ ســـــاق حُـــــرٍّ فـــــي حَمَـــامٍ تَنَفَّـــرا

ومَقْرونـــــــــــةٍ شِـــــــــمَالها بيمينِهـــــــــا
أَجَنِّـــــبُ بـــــزِّي؛ ماؤهـــــا قـــــد تَعَصَّــــرا

ونَعْـــــلٍ كأَشْـــــلاءِ السُّـــــمَانى تركْتُهـــــا
علـــــى جَنْـــــبِ مَـــــوْرٍ كـــــالنَّحيزَةِ أَغْبَـــرَا

فـــــإلاَّ تَزُرنـــــي حَتْفَتـــــي أو تلاقنـــــي
أَمشِّـــــي بـــــدَهْوٍ أو عِـــــدافٍ فنـــــوَّرا

فمن ينظر إلى بيته الأول؛ ولم يقرأ لاميته المشهورة؛ ويوازن بين النائحة فيها والنائحة التي أشار إليها هنا فإنه واقع في الخلط لا محالة؛ وسينحرف عن القصد. فالشاعر يستحضر صورة المرأة الجاهلية الثكلى التي تَنْدب من فَقَدتهم؛ وهي صورة اجتماعية معهودة في القبائل كلها، إذ تبرز النسوة خامشات نادبات الفقيد آناء الليل؛ ويخرجن إلى ساحات الحي حاسَرات؛ يلطمن الوجوه في وضح النهار، ، وعلى مرأى من الرجال... ثم يجعل النائحة نائحة تتفرد بالبكاء عند الفجر، وهوَ ما لم يكن شائعاً؛ ما أثار الرُّعْبَ في نفس الشنفرى.... وما كان يتخيل أنها امرأة؛ إذ طفق يخمّن أنها حمامة؛ لِمَا يُعْرف عن الحَمَام من مواكبة الفجر إلى أرزاقها؛ أو أنها حمامة مكلومة فقدت فرخها (ساق حُرّ) فراحت تدعوه عند الفَجْر؛ وقت يهدأ الناس، وهو وقت أصفى للصوت وأنقى للسماع. ومَنْ يتأمل اللاميّة يدرك أن النائحة إنَّما هي قَوْسه التي تُرسل حنيناً عند إطلاق سهامها أشبه بترجيع تلك المرأة أو تلك الحمامة...[1].

ومن لم يربط البيت الأول بالبيت الثالث، لأن الثاني استطراد وتجلية لصفة الصوت لن يستطيع أن يدرك المراد؛ فالبيت الثالث

---

[1] انظر كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام ــ 86 ــ 91 و115 و146 ــ 160)؛ وانظر ديوان الشنفرى 56.

يتحدث عن القِرْبة التي وضعها على عاتقه فضمت يمينه وشماله؛ وإلى جانبها قوسه التي يجعلها رفيقته إذا خرج إلى غزواته؛ عند الفجر حتى لا يراه أحد؛ إنها رفيقته الصادقة لاصطياد خصُومه كما يصطاد طرائده...

ثم إن الموازاة الفنية لواقع هذا الصعلوك تحتاج من المتلقي أن يملأ ثغرات النص اعتماداً على طريقة حياته، والأخبار التي رويت عنه... أي إن مضمون هذا النص بأبياته الثمانية يجسد حالة الحُلُم المواكب لمفهوم العاطفة الفيّاضة التي تستثير النفس والفكر على إنتاج التفاعل مع جماليات فنية توحي بدلالتها[1]؛ بعكس ما نراه في المحاكاة أو محاكاة المحاكاة. فالشنفرى يحدثنا عن شجاعته وبأسه في صحراء لا يأمن فيها على نفسه، إلا إذا كانت قربته وقوسه رفيقين له أما نعله فربما تهرّأت فتركها وراءه... ذلك ما كان من الشنفرى؛ أما معلقة طرفة بن العبد فقد رأى فيها بعض النقاد صرخة الوجدان عن الواقع الاجتماعي وعن الوجود؛ ومنها[2]:

وما زالَ تشرابي الخمورَ ولذّتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدي

إلى أَنْ تحامتني العشيرة كلُّها
وأُفْرِدْتُ إفراد البَعيْرِ المُعَبَّدِ

ولذلك؛ إذا كانت البيئة /الواقع/ الحقيقة (الجوهر) أهم أصول مصادر الأدب والفن فإنها تغدو في معلقة طرفة مادة استلهام واستبطان، واستدعاء وبوح يعتمد طريقة الجمع بين الباطن والظاهر؛ الخفي والجلي؛ البعيد والقريب؛ العام والخاص؛ الذاتي والموضوعي؛ ولمّا عجز قومه عن فهم رغباته؛ وأفكاره؛ اتهموه باللامبالاة؛ وطفقوا يلومونه؛ ثم يقاطعونه، ما جعله يحقق وجوده بالشكل الذي يبرز خطأ تصوراتهم حول الواقع/الوجود والمصير؛ الحضور والغياب[3]... ولهذا استجاب لحِسّه وفطرته التي تمنحه الرؤية الدقيقة حول استحالة

---

[1] انظر مثلاً (ديوان عبيد بن الأبرص 152 ـ 155).

[2] ديوان طرفة بن العبد 31.

[3] انظر حديث الأربعاء 55/1 ـ 76.

الخلود لأي مخلوق في هذا الكون.

وإذا كان طرفة بن العبد يصدر عما يجري من حوله فإنه يصرُّ على اقتناص اللذات واللجوء إلى الحانات؛ وكأنه يرغب في تجاوز واقعه الاجتماعي لأنه شعر بحالة الاغتراب من مجتمعه وتقاليده الصارمة... ومن ثم وجد ذاته في شرب الخمر؛ ووصفها؛ ووصف طبيعة حياته الجديدة الملأى بالمشاعر الوجودية القلقة. فالخمر غدت المعادل الوجودي للذات؛ لا سيما حين رفض أي نوع من أنواع اللوم الموجَّه له... إنه بهذا التصرف يحقق انتصاره على عوامل الإحباط واليأس؛ كما يرى أنه يقهر الموت... ومن ثم فإن وحدة العناصر الفنية التي تستند إلى الموازاة الفنية الواقع؛ وهي تشفُّ ولا تصرح؛ توحي ولا تفصّل؛ تكثّف ولا تطنب؛ وتمنح الشاعر حرية التعبير عن مشاعره وأفكاره التي تنهل من الواقع وأحداث الحياة ومجرياتها مادة إبداعه؛ بينما يظل المؤرخ أو الراوي أو الجغرافي أو العالم ملتزماً بهما؛ متقيداً بوظائفهما... ولقد تابعنا قصيدة طرفة لتبيّن لنا ذلك؛ كقوله[1]:

رأَيْـــــتُ بنـــــي غَبْـــــراءَ لا يُنْكرونني
ولا أَهْـــــلُ هَـــــذَاكَ الطِّـــــرافِ المُمَـــــدَّدِ

ألا أيهـــــذا الزاجـــــري أَحضُـــــرَ الـــــوغى
وأَنْ أَشْـــــهدَ اللَّـــــذّات هـــــل أَنْـــــتَ مُخْلـــــدي؟

فـــــإن كنْـــــتَ لا تَسْـــــطيعُ دَفْـــــعَ منيتـــــي
فـــــدَعني أَبادْرهـــــا بمـــــا ملكَـــــتْ يـــــدي

ثم إن الموازاة مفهوم لغوي بلاغي نقدي معرفي يتوغل في أبعاد جمالية توفر للشعر شعرية سامية؛ وأدبية جذابة ولا سيما حين يستند إلى حوار ذاتي طريف بينه وبين نفسه، وقد تخيّل رجلاً يخاطبه؛ فيوصل إليه الرسالة التي يرغب فيها حاذفاً منها ما لا يحتاج إليه في إبداء رأيه" الذي يخلق درجات عليا من الشعرية التي تمنح النص

[1] ديوان طرفة بن العبد 31 ـ 32.

الشعري متعة خاصة فكرية وعاطفية ولو عدنا إلى معلقة طرفة لتأكد لنا ذلك، إذ يتابع قوله[1]:

فـــــذرني أَرَوّي هَـــــامتي فـــــي حياتهـــــا
مخافـــــةَ شِـــــرْبٍ فـــــي الحيـــــاةِ مُصَـــــرَّدِ

كـــــريمٍ يـــــروّي نفســـــه فـــــي حياتـــــه
ســـــتعلم إنْ متنـــــا صَـــــدَى أيُّنـــــا الصـــــدي؟!

أرى قَبْـــــرَ نَحَّـــــامٍ بخيـــــلٍ بمالـــــه
كقبْـــــرِ غـــــويٍّ فـــــي البطالـــــة مُفْسِـــــدِ

تَـــــرى جُثْـــــوتين مـــــن تـــــراب عليهمـــــا
صـــــفائحُ صُـــــمٌّ مـــــن صـــــفيحٍ مُمَـــــدَّد
لعمـــــرُكَ إن المـــــوتَ مـــــا أَخْطـــــأ الفتـــــى
لكـــــالطِّولِ المُرْخـــــى وثِنْيـــــاهُ باليـــــد

فالشاعر حاول خلق استجابته للوجود الاجتماعي بطريقة جدلية مثيرة تؤكد تماسكه النفسي؛ وحضور فكرته في حياته، ودفاعه عنها بلغة تعادل ما يجري من حوله.

ونرى أن الموازاة تحقق ــ في مثل هذا التصور ــ الوظيفة المتوخاة من التقابل بين البنية المعرفية الظاهرة والبنية الغائبة الخفية والبعيدة التي لا تدرك إلا بعد تأمل واعٍ طويل لتحقق الوحدة الفنية للقصيدة؛ وتربط موضوعات مقاطعها في صميم الوحدة النفسية والمعنوية، والغرض الذي تبنى عليه... ولكنها وحدة غير عضوية... إنها وحدة حيوية تقابل البيئة ولا تتطابق وإياها...[2] وهذا يعني أن الموازاة تحقق المماثلة المحركة للعقل والنفس ولا تحقق التطابق والتكامل مع الحقيقة على الرغم من إدراك الباطن والظاهر، أو الحضور الغياب، أو الخفي والجلي، الذي يقدّمه المبدع في تقنيات

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 35 ــ 37.
[2] انظر (في الشعرية ــ ص 38 و 59 و 72).

شتى للوصل بينهما...

إنها تتابع الزمن الواقعي أو الفيزيائي؛ وتجعله زمناً نفسياً متعاقباً ومثيراً؛ يمنح المبدع حرية الإفادة من الزمن الحقيقي أياً كان نمطه (ماضياً أم حاضراً، أم مستقبلاً) ما يوحي بأن الحركة الفنية تتبدل بتبدل حركة الزمن النفسي هبوطاً وصعوداً؛... أو لنقل: إن حالة الاغتراب الذاتي أضحت في تصادم وجودي صادم على المستوى النفسي؛ وهي التي أدت إلى الحديث عن الزمن الذي تعرض للعبث على المستوى الوجودي... وهذا ما نراه كذلك في قصيدة أخرى لعبيد بن الأبرص، ومنها:

إن الحـــــوادثَ قـــــد يجـــــيءُ بهـــــا الغَـــــدُ
والصــــــبحُ والإمْسَــــــاءُ منهــــــا مَوْعــــــدُ

والنـــــاسُ يلحـــــونَ الأميْـــــرَ إذا غَـــــوى
خَطْـــــبَ الصَّـــــوابِ ولا يُـــــلام المُرْشِـــــدُ

والمَـــــرْءُ مـــــن رَيْـــــبِ المَنُـــــونِ بغِـــــرَّةٍ
وعَـــــدا العَـــــداءُ ولا تُـــــوَدَّعُ مَهْـــــدَدُ

أَدْمَانَـــــةٌ تَـــــرِدُ البَرِيـــــرَ بغِيْلِهـــــا
تقـــــرو مســـــاربَ أَيْكَـــــةٍ وتَـــــرَدَّدُ

وخَـــــلا عليهـــــا مـــــا يُفَـــــزِّعُ وِرْدَهـــــا
إلاَّ الحمـــــامُ دَعَـــــا بـــــهِ والهُدْهُـــــدُ

فـــــدعا هـــــديلاً ســـــاقُ حُـــــرٍّ ضَـــــحْوةً
فـــــدنا الهـــــديلُ لـــــه يَصُـــــبُّ ويَصْـــــعَدُ

إن مفهوم الموازاة زمنياً يلغي كل شكل مستقيم للزمن الفيزيائي أو الواقعي ويجعله زمناً فنياً يضج بالحيوية الذاتية في حالة الانقطاع والاتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنه يظل قائماً على وحدة المشاعر بين الذات المبدعة والجوهر الذي يتكئ عليه النص الشعري. ومن ثم يوفر له الشاعر وحدة الزمن النفسية التي تشكل واحدة من أبرز الوحدات الفنية في النص الأدبي البديع؛ وتحقق لنا

التأويل المنطقي للسبب الذي يجعل شاعراً ما يعود إلى التغني بالماضي سواءً ارتبط به أم بالجوهر (الموضوع الجمعي)... فالزمن الفيزيائي في الماضي وبكل ما جرى فيه من أحداث لم يعد ممكناً أن يحصّله الشاعر؛ لكنه حين يجعله زمناً ذاتياً نفسياً؛ فإنه يتحد بالحاضر والمستقبل وفق تحول الشعور الذاتي الذي يلغي الانفصال والضياع لأي حادثة وقعت هنا أو هناك... وهذا كله لا يمكن أن نراه في الأبعاد التأويلية لفن المحاكاة...

ولعل هذا يحدونا إلى القول: إن الفجوة بما تستند إليه من الاندماج في الذات المبدعة والتي تعتمد تقنيات الإيجاز والتكثيف؛ والحذف والانزياح الذي يدخل في ماهية الشعرية تعد مكوّناً شكلياً بنيوياً في صميم فن الموازاة؛ وتصبح في آن معاً "خصيصة بنيوية من خلال بنية كلية "موازية تجسد تجسيداً سامياً نشوء الفجوة: مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع علاقة الذات بالآخر"[1].

وحينما تكون كذلك فإن فليس بالضرورة أن تُحدث صِراعاً ذاتياً بين الذات والجوهر؛ أو بين الداخلي والخارجي، أو أن تقع في تضاد وتنافر؛ أو غرابة واستهجان يتلقاه القارئ بالرضا أو السخط... لأن الموازاة تنبثق على الدوام من صميم جَدَلية ذاتية متخيلة لا تجعلنا نتهم المبدع بأمور أبعد ما تكون عن وجوده أو معارفه، كما انتهى إليه أصحاب المَنْهج الأسطوري أو أنه لا مكانة له في نصّه كما انتهى إليه أرباب البنيوية عامة؛ شكلية أو تكوينية[2]...

فالشاعر القديم ــ كما نرى ــ قَدَّم نصه بين يدي الزمان معبراً عما يدور في داخل المجتمع الذي ينتمي إليه؛ بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية... وهو ما يتبناه المنهج البنيوي التكويني[3]... ومن ثم فهو يقوم بعملية فنية مكافئة لذاته وتجاربه ومعارفه وحاجاته؛ وتعتمد أساليب التأثير الجمالي الجذاب؛ وربما جنح فيها إلى المبالغة لزيادة الإمتاع والتأثير بمثل ما يستعمل التكرار لتأسيس ما يرغب فيه؛ وإيصاله إلى المتلقي لكي يطوف بخياله على الدوام كما نراه في رثاء

---

[1] في الشعرية 57 ــ وانظر فيه 21 و 28 و 35 و 42 ــ 43 و59 و 69 ــ 70.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 22 ــ 30 و 227 ــ 246.

[3] انظر تحليل الخطاب الأدبي 227.

بشر بن أبي خازم لأخيه سُمَيْر ومنه[1]:

أَمْسَــــــى سُــــمَيْرٌ قـــد بـــانَ فانقطعـــا
يـــا لهْـــفَ نفســـي لبيْنِـــهِ جَزَعـــا

قوْمـــا فنُوحـــا فـــي مـــأتمٍ صَـــحِلٍ
علـــى سُـــمَيْرِ النَّـــدَى ولا تَـــدَعا

ثـــم انـــدباه لكُـــلّ مكرُمَـــةٍ
لا مُسْـــنداً عـــاجزاً ولا وَرَعَـــا

كـــان لنـــا باذخـــاً نلـــوذُ بـــهِ
أمســـى رَمَـــاهُ الزَّمَـــانُ فاتَّضَـــعا

وكُـــلُّ نَفْـــسِ امـــرئٍ وإن سَـــلِمَتْ
يومـــاً ستحســـو لميتَـــةٍ جُرَعـــا

لله دَرُّ القُبـــورِ مـــا حُشِـــيَتْ
أَروَع شِـــبْهاً للبَـــدْر إذْ سَـــطعا

فالحقيقة التي لا مراء فيها هي تلك التي تتمثل بظاهرة فقد الأعزاء وغيرهم؛ وما يكتنفها من أحوال الناس وعاداتهم وتقاليدهم... ولكن هذه الظاهرة ليست متماثلة في مفهوم التلقي بين المبدعين والناس جميعاً. فشعور بشر بن أبي خازم يتركز حول المجد العريض الذي كان يتجسد بأخيه، ولذا كان فقده عظيماً، على حين أن أبا ذؤيب الهذلي ـ وكل مَنْ فَقَد ابناً ـ اتجه إلى لوعة بكاء الذات؛ لأن فرعاً منه قد قُطِع؛ وكأنه فقد كل صلة له بالوجود!!

ولهذا فإذا كان حزن بِشْر يثير لواعجَ الأسى فإن حزن أبي ذؤيب يتفجر حارقاً على أولاده الخمسة الذين ماتوا معاً؛ فطفق يستجلب

[1] ديوان بشر بن أبي خازم 123 – 124.

القصص الموازية لعله ينسى تجرّع المرارة التي أدت إلى شحوب لونه وهزاله... فبعد حديث مثير مع زوجته أميمة قَصَّ عليها حكاية حُمُر وحشية تدفقت بالحيوية في زمن الربيع؛ فإذا جاء الصيف جفَّ لديها المَوْرِد ونضب العشب فبحثت عنهما فكان الأجل المحتوم؛ بيد صيّاد فقيرَ أشد للطعام منها؛ فحرص على صيدها، وكأنه يرى أن القدر قد نصب شراكه لها في صميم التجربة الفنية الموازية لجوهر الفقد لديه، لذا لم تكن هذه الحكايات تُفَرّج ما به من أحزان، ومما قاله[1]:

والـــــدَّهْرُ لا يبقـــــى علـــــى حَدَثانـــــهِ
جَـــــوْنُ السَّـــــراةِ لـــــه جدائِـــــدُ أَرْبَـــــعُ

ذكـــــر الـــــورود بهـــــا وشـــــاقَى أَمْـــــرَهُ
شـــــؤم وأَقْبَـــــلَ حَيْنُـــــه يتتبَّـــــعُ

ثم قَصَّ علينا حكاية ثور وحشي منفرد بذاته يعاني من شتاء قارس؛ ملأ حياته بالتعاسة، فكان يجوب الصحراء، والأخطار تحدق به من كل اتجاه، والأمطار تستمر بالهطول، فيحتمي في ظل شجرة حتى الصباح، ولكن الدهر رماه بالفزع والرعب، حين هيأ له النهاية الأخيرة، ولم يستطع دفعها أو التمكن من وقاية نفسه من الموت حيث ساق له كلاباً مدربة وشرسة حريصة على نيل طريدتها... يهز الثور الوحشي قَرْنَيْه مهدداً إياها ولكن دون جدوى فقد بطشت به الكلاب أو لنقل: إن نوائب الدهر بطشت به كما بطشت بأولاد أبي ذؤيب...

وبذلك فإن البيئة الحية لمشهد الحيوان لم تعرض عرضاً ساذجاً، وإنما وظفت بموازاة فنية لجلب العِبْرَة والتعزي للشاعر. وكان أبو ذؤيب يتمنّى أن ينتصر الثور على الكلاب؛ وهيهات له ذلك!! فهو الأضعف.

والـــــدَّهْرُ لا يَبْقَـــــى علـــــى حَدَثانـــــهِ
شـــــبَبٌ أفزَّتـــــه الكـــــلاب مُـــــرَوَّع

---

[1] شرح أشعار الهذليين 11/1. وانظر قصيدة الرثاء جذور وأطوار 210 – 217.

فكبـــــا كمـــــا يكبـــــو فنيـــــقٌ تـــــارِزٌ
بالخُبْـــــــتِ إلاَّ أنـــــــه هـــــــو أَبْـــــــرعُ

فالجنائزية التي ظهرت في قصيدة أبي ذؤيب من خلال المشاهد التي تقدمت لم تُفَرّج همومه ما جعله ينهي قصيدته بصراع فارسين اقتتلا حتى الموت لأن الدهر أراد ذلك، ولم ينتفع أيٌّ منها بالدروع التي لبسها، ولا بالمهارة القتالية التي اكتسبها، فقال:

والدهر لا يبقى على حَدَثانهِ مستشعِرٌ حَلَق الحديدِ مُقَنَّعُ

ولعل المتأمل في النص من جديد يدرك أن وحدته الفنية من أوله حتى آخره انبثقت من الدلائل التي دار عليها وهي تعانق مشاعر الذات المبدعة، وتوازي ما كان يؤمن به الناس آنذاك من معتقدات حول المصير المحتوم، والعبث من الوجود القائم... وهم يسلمون أن الإنسان محكوم بالموت مهما طال عمره؛ ويأتيه بغتة من دون إنذار مهما حاول الهرب منه، ولو تحصن في بروج مشيدة... ومن ثم فإذا كان أبو ذؤيب يسوق معتقدات زمانه في فكرة العجز البشري فإنه جلب من الطبيعة معادلاً موضوعياً يخفّف عنه جُرْعَة الحزن الفياضة في نفسه؛ والبادية على تصرفاته ومظهره... ولا سيما أن الدهر لم يجلب سعادة له؛ وكانت ثمراته مُرَّة وقاسية؛ وقد أرعبه الفناء؛ والموت... وبات مهموماً قلقاً، بل إن القلق من المصير أرسى رعباً نفسياً يجتاح ذاته وكينونته؛ بمثل ما يرعب الناس من حوله لأنهم أدركوا جميعاً أن الكينونة مؤقتة؛ وليست دائمة؛ ومُضلّلة لعقل المرء إن لم تكن مزيفة أو كاذبة. وأبو ذؤيب يكرر ذلك في غير ما قصيدة له؛ كقوله في رثاء ابن عمه نشيبة[1]:

هـــــل الـــــدَّهْرُ إلا ليلـــــة ونَهَارُهـــــا
وإلا طُلُـــــوعُ الشـــــمسِ ثـــــم غِيارُهـــــا

أبـــــى القلـــــبُ إلا أمَّ عمـــــروٍ وأصـــــبحَتْ
تُحَـــــرَّق نـــــاري بالشَّـــــكاةِ ونارُهـــــا

---

(1) شرح أشعار الهذليين 70.

وقال في قصيدة أخرى[1]:

يـــــا مـــــــيُّ إن تفقـــــدي قَوْمـــــاً وَلَـــــدْتِهِمُ
أو تَخْلِســـــــيْهم فـــــإن الــــــدَّهْرَ خَـــــلاَّسُ

يـــــا مـــــــيُّ إن ســــــباع الأرض هالكـــــة
والعُفْـــــــــرُ[2] والأُدْمُ والأرآمُ والنـــــــاسُ

وبناء على ما تقدم فإن الذات المبدعة قد تعبر عن موازاة الوجود الجامد والحي في حالة الاستلاب والضعف بما يستجيب لعواطفها وتصوراتها، وتستنطق التصورات والمعتقدات التي تحيط بها وفق حاجاتها ورغباتها الخاصة الموازية للجوهر وليس اعتماداً على النقل المباشر لصفاته. فالذات المبدعة تحاول إعادة إنتاج الجوهر بالشكل الذي يثير القلق من الوجود؛ ويدعو المتلقي إلى تأمله والإصغاء إلى كل صوت يبوح به همساً أم جَهْراً؛ صمتاً أم جلجلة... وعليه أن يبحث عن أجوبة للأسئلة الكبرى في الكون والحياة والإنسان (الوجود)؛ ثم يتأمل الفناء والغياب ليتبين حقيقة اكتشاف لحظة الحلم بالخلود...

إن صوت الذات المبدعة في لغتها التصويرية الخَلاَّقة المكتنزة لأسرار ممكنة تندمج بالجوهر، وتتشرب آثاره بوعي ولا وعي؛ ما يعني أن اللغة الشعرية لغة جمالية لا تتناول تسمية الأمور والتعريف بها ما يجعل الشعر غير مُنْصَبّ على استنساخ الجوهر وإن كان الشاعر جزءاً منه...

ثم إن وظيفة الموازاة تثير في النفس والعقل ــ في كل زمان ومكان ــ أسئلة شتى حول طبيعة الجوهر وحقيقته؛ ما يعني خلود النص الذي يتمكن من فن الموازاة وتجلياته الجلية والجيلة، بوصفها إشارات غير منتظمة؛ وغير واضحة؛ وإن كانت غير معقدة... وهي إشارات أو علامات تسلك طريق التواصل المؤدية إلى المرجعية الثقافية والاجتماعية والأدبية التي تستلهمها الذات المبدعية؛ وترغب في بيانها... ولعل انتقال الشاعر من مقطع إلى آخر منذ بداية القصيدة

---

[1] شرح أشعار الهذليين 226.
[2] العُفْر: نوع من الغزلان لونه لون التراب.

يثبت أن مقومات الصورة الفنية ولغتها التعبيرية تتوشح بلغة عاطفية جيّاشة تعبر عن ذاتية مرهفة، تعرَّضت لحَدَث مأساوي لم يكن يتوقعه؛ فأذهلته عن وجوده الحيوي... وعلى الرغم من ذلك لم يُدِر الحديث عن رثاء أولاده بلغة مشاكلة لحالات الآباء الذين نُكبوا بأولادهم[1]؛ إذ ارتفقت لغته عن لغة مراثيهم في الوقت الذي ارتفعت عن اللغة العادية؛ فضلاً عن أنها حققت وحدة معنوية متناغمة بين المقاطع؛ بما تقوم عليه من رَصْد نوائب الدهر وما أنزلته بالمخلوقات.

ولو استنطقنا من جديد بعض مكونات نص أبي ذؤيب الهذلي الذي أشرنا إليه، وتوقفنا عند مشهد الحمر الوحشية لاتضح الفرق بين لغته الفنية الجمالية وآثارها النفسية وبين اللغة العادية أو اللغة العلمية التي تتناول الحقائق العلمية والمعرفية ولتبين شيء مما نقول.... لذا نعود إلى مشهد الحمر الوحشية؛ ولازمته (والدهر لا يبقى على حَدَثانه)؛ إذ قال[2]:

والدَّهْرُ لا يبقى على حَدَثانِهِ
جَوْن السَّرَاةِ له جدائد أَرْبَعُ

صَخِبُ الشواربِ لا يزال كأنه
عَبْدٌ لآل أبي ربيعة مُسْبَعُ

أَكَلَ الجميم وطاوعته سَمْحَجٌ
مِثْلُ القَنَاةِ وأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ

بقرارِ قيعان سقاها وابل
واهٍ فأَثْجَمَ بُرْهة لا يُقْلِع[3]

---

[1] انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 72 – 74.

[2] شرح أشعار الهذليين 1/11 – 25.

[3] الجَوْن: السواد الضارب إلى الحمرة لشدته، وهو لون الحمار الوحشي. السَّراة: الظهر. الجدائد: الأُتُن التي خَفَّ لبنها. صَخِب الشوارب: كثير صوت الحَلْق، أي كثير النهاق. الجَميم: النبت أول ما يخرج. السَّمْحج: طويلة الظهر. أزعلته: نَشَّطته. واهٍ: كثير الانصباب. أثجم: توقف برهة.

يطالعنا هذا المقطع بلغة مجازية مثيرة حول فكرة الدهر الذي يدمر الحياة؛ ويثير الرعب في النفوس؛ ومن ثم كانت الألفاظ في الجملة الاسمية توحي بديمومة التدمير للحياة؛ ثم يأتي الشاعر بصورة حمار وحشي يجعله مكافئاً له في الحياة، ويسوقه مع أُتُنه إلى حيث مورد المياه ليلقى هو وإناثه المصير الحتمي؛ وكأن ورود الماء؛ إنما هو ورود الموت؛ ما يعني إقامة حضور جدلي بين الحياة والموت؛ لأن الماء أساس الحياة؛ ولكنه في الوقت نفسه طريق الموت وكلاهما طريق الموازاة مع حياة النُّجعة. ومن ثَمَّ فالألفاظ الدالة على معانيها في سياق يتوافق مع مفهوم التخييل، ويتناسب مع المقاصد يحقق المتعة، واللذَّة في النفس[1]. وبناء عليه فإن التفاعل "بين عناصر الحياة لا شك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية"[2]. ثم إن الصورة الجغرافية للروضة توحي بذلك أيضاً حينما أصبحت مصدراً للهلاك لأن الصيادين يقصدونها:

فلبــــــثْنَ حينـــــــاً يَعْـــــــتلجن برَوْضـــــــةٍ
فيجـــــدُّ حينـــــاً فـــــي العِـــــلاجِ ويَشْـــــمعُ

حتـــــــى إذا جَـــــــزَرت ميـــــــاهُ رُزونِـــــــهِ
وبـــــأي حِـــــــيْنِ مِـــــــلاوةٍ تتقَطَّـــــــعُ

ذَكَـــــر الـــــورود بهـــــا وشـــــاقى أَمـــــرَهُ
شُـــــؤْم وأقبَـــــلَ حَيْنُـــــهُ يتتبَّـــــعُ

فإذا كانت اللغة الشعرية تستند إلى الاستعارة والتشبيه؛ فقد وَظَّفَها الشاعر لأنسنة مشهد الحيوان الوحشي ولاسيما حين جعل الحمار الوحشي عبداً لآل أبي ربيعة ـ وكأن معاناة العبد ماثلة في ذاكرته؛ إن لم نقل في الذاكرة البشرية ـ بل إن معاناة الوجود عند الحمار الوحشي أشد مرارة؛ وهو دائم الخوف من الموت والحتوف؛ وهي الحتوف

---

[1] انظر كتاب أرسطوطاليس 256 ـ 257.
[2] التفسير النفسي للأدب 22.

التي مَزَجت بينه وبين أبي ذؤيب حين ابتدأ قصيدته بها[1]:

أمِـنَ المَنــون وريبهــا تتوجَّــع   والدَّهْرُ ليس بمعتب من يجزع؟!!

إن اللغـة الشـعرية لغـة انزيـاح؛ وتخييـل؛ وهـي تقدم مشـهد الحيـاة بأسلوب مأساوي ينهي كل ما فيها من سعادة؛ ويُفْني بشاشتها.... وهذا كله يعبر عن صورة مستمدة من الحقيقة (الجوهر)؛ ولكنـه لا يقلده أو يحاكيه؛ لأن التجربة الشعرية لدى أبي ذؤيب تنطبع بانفعالات جياشـة تنبثـق من جوهر الفَقْد، وسطوة الدَّهْر وسلطانه المطلق في القضـاء علـى الخَلْـق... إنهـا لغـة تصـويرية تمـتح معينهـا مـن البيئــة الذاتيــة والموضـوعية ولكنهـا تختلـف أيمـا خـلاف عـن اللغـة العاديـة أو اللغـة العلمية... فرائحة الموت والرعب تفوح في كل بيت من أبيات القصيدة على الرغم من أن عدداً منها قد يتناول عناصر وجودية تؤكد استمرار الحياة... وكان حـازم القرطـاجني (ت 684هـ) قد فَرَّق تفريقاً واضـحاً بـين العبـارة الشـعرية والعبـارة العاديـة من حيث موقـع كل منهمـا فـي الـنفس، وحُسْـن تلقيـه "من جهـة اقترانهـا بالمحاسـن التأليفيـة"[2]. علـى حين قال ابن رشيق (ت 456هـ): "أحسن الوصـف مـا نُعِتَ بـه الشـيء حتى يكـاد يُمَثِّلـه عَيانـاً للسـامع"[3]. وكـان سيبويه (ت 180هـ) قد سبق اللغويين والبلاغيين المعاصرين غرباً وشـرقاً إلـى التفريـق "بـين اللغـة التــي تكـون اسـتعداداً للبشـر كلهـم بينمــا يكـون للكـلام وجـه فـردي واجتمــاعي متفــاعلين"[4]... فاللغــة الشــعرية لغــة التصــوير للــدفق العاطفي؛ والحركة العقلية التي تتدفق بها الأفكار في شحنات مضمخة بالخيــال والمشــاعر والإيقــاع... وليصــبح التشــبيه أو الاسـتعارة أو غيرهما وسيلة فنية ذات تأثير عالٍ في المتلقي؛ وهو مـا لا تتصـف بـه اللغة العادية... وقَد جسَّد الشعر الجاهلي ذلك كله؛ وكان حريصـاً علـى مبدأ الموازاة الفنية للبيئة أكثر مما كان محاكياً لها.

ولعل فيمـا قدمنا يعبر عن الفكرة النقديـة والأدبيـة التـي راودتنـا؛

---

[1] شرح أشعار الهذليين 4/1.

[2] انظر منهاج البلغاء 44 ـ 45 وانظر كتاب أرسطوطاليس 244.

[3] انظر العمدة 294/2.

[4] انظر في جمالية الكلمة 23 و45 و87.

وتذهب مذاهب واتجاهات تجعلها تفترق عن اتجاهات الأدباء والنقاد والفلاسفة في تناول الشعر القديم... وليس بالضرورة أن تستجمع شواهد الشعر كلها حتى تصل إلى المراد... فما ذكرناه يعد دليلاً على ما نراه؛ وإن كنا لا ننكر وجود بعض الشعر الذي قام على سَرْدٍ واضح ومباشر لما يجري من أحداث في الواقع[1]؛ كشعر الحروب والغزوات في العصر الجاهلي، وشعر الفتوح في العصر الإسلامي، وكلاهما اتصف بالإقبال على الحَدَث بمباشرة دلالية وتصويرية... ولعل هذه المباشرة جعلته أقرب إلى الشعر الشعبي كما رآه المرحوم شوقي ضيف.

وإذا كان هذا القسم قد تناول غير قليل من التصورات التي تعرضت لوحدة القصيدة في صميم ظاهرة الموازاة فإن القسم الثاني مخصص للحديث عن الوحدة الفنية شكلاً ومضموناً... وإذا وقع فيه في شيء من التكرار فإن مقام الحديث فيه مختلف عما تقدم.

---

[1] انظر المسبار في النقد الأدبي 35 و104 – 107.

القسم الثاني

الوحدة الفنية شكلاً ومضموناً

ـ تمهيد :

أولاً ـ الوحدة الفنية في الشكل :

1ـ الشكل الفني لبنية المقطع

2ـ الشكل الفني لبنية القصيدة

ثانياً : الوحدة الفنية في المضمون :

1ـ الوحدة النفسية والغرض

2ـ الوحدة المعنوية (وحدة الموضوع).

3ـ الوحدة الواقعية

4ـ وحدة الوجود الحيوية

الوحدة الفنية شكلاً ومضموناً

تمهيد:

لم يعد أحد يماري في أن أرسطو (384 ــ 322 ق.م) كان السابق إلى الحديث عن الوحدة العضوية المتدرجة للعمل الإبداعي الذي تناوله في كتابه (فن الشعر) وعرض فيه للملحمة والأجناس الثلاثة "الغنائية والتراجيديا والكوميديا".

فالتراجيديا تنتظمها وحدة كاملة (بداية ووسط ونهاية)، وتدور أحداثها كما تدور الشمس حول الأرض في إطار (وحدة الزمن) المنبثق من (وحدة الحَدَث) أو (وحدة الفعل) وكلاهما وجه للآخر بوصفهما يجريان في (وحدة المكان)؛ ما يعني أن انتقاض أي جزء من أجزاء هذه الوحدة يعد خللاً. فالوحدة مترابطة ارتباطاً لا فكاك منه[1]؛ أي إنها تؤكد التلاحم المتدرج بين أجزاء العمل الأدبي وفق تسلسل منطقي عقلي لا يشوبه نقص، أو عيب، وكأن كل بيت يسلمنا إلى أخيه؛ والمقطع يسلمنا إلى الآخر ليس غير[2].

وهذا ما أكده ابن سينا الذي أفاد منه، وتبنى رأيه فقال: "فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة... ويكون بحيث لو نُزع منه جزء واحد فسد وانتقص ويكون الكل شيئاً محفوظاً" [3]

وإذا كانت خصائص أي أدب تعبر عن فلسفة مبدعيه وعصره ومجتمعه فإن تصورنا يقدم لنا حق الدفاع عن شعرنا القديم الذي حوى نماذج قاربت الوحدة العضوية[4]، حين اعتمد وحدة البيت ثم وحدة المقاطع في سياق بنيوي نسقي يوصل إلى نهاية القصيدة بطريقة فنية

---

[1] انظر كتاب أرسطو طاليس (ط) وراجع ص 14 حاشية (4 و 5).

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس (272) وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 277 ــ 286.

[3] انظر كتاب أرسطو طاليس 273 والمسبار في النقد الأدبي 98.

[4] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 318 ــ 324.

تحقق وحدة المضمون؛ ما يعني تعانق الشكل بالمضمون على نحو ما، كما تناوله بعض النقاد القدامى[1]... ومن المغالطة أن نجري مقارنة بين شعرنا القديم والملاحم اليونانية لاختلاف المعايير والشروط، والحياة والفلسفة؛ فضلاً عن أن القصيدة الجاهلية ابتدعتها مخيلة مولعة بتأمل السماء وكواكبها؛ ومهمومة بصراع البقاء والبحث عن موارد الماء والكلأ في صحراء بلقع؛ وشمس تسطع؛ ورمالٍ لا ترحم... إنها بيئة تجعل أصحابها يبتكرون إبداعهم على شاكلتهم وليس على شاكلة التراجيديا، ويوقّعون أنغام قصائدهم (اللفظ والإيقاع والوزن والروي) على عزف قلوبهم وليس عزف أرسطو أو أفلاطون[2].

ولذلك فبنية نظام القصيدة الجاهلية نظام موازٍ لطبيعة الوجود الحيوي في صميم تجليات الذات المبدعة التي رتبت أنساقها ترتيباً يلائم عفويتها وطبيعتها ولكنه ليس نظاماً ساذجاً ولا اعتباطياً[3]... إنه نظام يعتمد حساسية الشاعر المرهفة وذوقه الرفيع في ترتيب مفاصل كل قصيدة، وبما توحيه شبكة العلاقات الشعرية فيها... ثم كان هذا النسيج الفني صورة موازية لوجدان المبدع ولطبيعة الحياة الجاهلية؛ في الوقت الذي ضم شروطه الإبداعية في الزمان والمكان اللذين ولد فيهما، والبيئة الثقافية الموروثة.

ولهذا قسم بعض المعاصرين الشعر الجاهلي إلى مرحلتين تبعاً للنشأة التاريخية؛ "مرحلة النضج الطبيعي التي يمثلها امرؤ القيس وطرفة والمرقشان وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة التميمي، ومرحلة النضج الصناعي التي بدأت مع الطفيل الغنوي وأوس بن حجر وبلغت ذروتها عند زهير بن أبي سُلْمى؛ وابنه كعب والنابغة الذبياني وعنترة ولبيد[4]. وليس منا من ينسى مدرسة عبيد الشعر التي أطلقها الأصمعي (ت 216هـ) على "زهير والحطيئة، وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه، ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين.. وكان زهير

---

[1] سنفصل القول في ذلك، وانظر المسبار في النقد الأدبي 98 و 101 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 292 ــ 318.

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس (ي) وراجع ما تقدم (ص14 – 16).

[3] ذاك ما تنبه عليه الجاحظ، انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 96 و329.

[4] انظر دراسات في الشعر الجاهلي 73 ومثله في الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) 31.

يسمى كُبَر قصائده الحوليات"[1].

وتتسم المرحلة الأولى بالعفوية وقُرْب المأخذ، إذ يمدُّ الشاعر مخيلته إلى البيئة فيستلهم منها ما يرغب فيه؛ ويصوغه صياغة فنية لا تكلف فيه؛ ولا ابتذال، ويشكل وحدته الفنية في صميم ما يعتلج في ذاته من وظائف وأغراض[2]. ولم تترسخ وحدة العمل الأدبي إلا بعد أن انبثقت من مشكاة شعر الجيل المؤسس على يد المهلهل بن ربيعة التغلبي، والحارث بن عباد، وعمرو بن قميئة ومن في زمانهم وحالتهم وهي الإرهاصات الأولى للقصيدة المطبوعة...\ وكان المهلهل "أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع" [3]. وحين كثر التشبيه في المرحلة الأولى[4] فصار سمة لها فإن الاستعارة طغت على المرحلة الثانية، وكان كل شاعر من أساتذة مدرسة الصنعه يعيد النظر في قصيدته؛ لأنه وضع عقله رقيباً على طبعه، فحذف ما لا يرضى عنه، ويزيد ما يراه، ويبدّل كل مالا يوصله إلى الجودة والبهاء والحُسْن، والوضوح. فكان الشاعر أشبه بالقارئ الضمني الذي يعيد النظر في قصيدته ليحقق لها الكمال... ومن ثم فإذا كان المبدع قد أنتج نصّه في صميم حالة الابتكار والطبع المواتي فإنه وضعه في حالة الصنعة في صميم تقنيات نظرية التلقي التي يتداولها النقد الحديث ـ اليوم ــ من دون أن ننسى ارتباطهم بالواقع الذي يمثل لهم الجوهر الحقيقي لمنطلق الإبداع لديهم ــ لهذا يظل لكل واحد منهم سمته الخاصة بتشخيص البيئة والتفكير الحسي بها حتى صاروا يصنّفون ضمن المدرسة الحسية[5]. وكان البيت لديهم يقع في سياقه النسقي القائم على بنية مقطعية تتضافر في وحدة شكلية ومضمونية، وتتناغم في إطار الغرض الذي

---

[1] انظر البيان والتبيين 204/1 و 206 و9/2 و12 ــ 13 والشعر والشعراء 144/1 و156 ــ 157 والعمدة 129/1 و 133 و 198 والشعر الجاهلي (مراحلة واتجاهاته) 103 ــ 108 و 163 ــ 167.

[2] انظر دراسات في الشعر الجاهلي 73 ــ 84.

[3] انظر طبقات فحول الشعراء 39/1 وانظر فيه 26.

[4] انظر الشعر والشعراء 64 ــ 76 و 82.

[5] انظر البيان والتبين 9/2 و25 والشعر والشعراء 78/1 و90 و143 و144 والأغاني 10/ 288 و 11/ 71 ودراسات في الشعر الجاهلي 84 ــ 97.

تبنى عليه البنية الشاملة للقصيدة، وفق مفهوم الموازاة لا المحاكاة[1]، وفي إطار جدلية ذاتية تنبثق من مشاعر الشاعر ووجدانه بشكل منطقي كما ذكره إحسان عباس عن ابن قتيبة وغيره حين ألحوا على التناغم والتناسب بين الوجدان والواقع واللفظ والمعنى[2].

وأياً ما يكن سَداد الرأي في ضياع أجزاء من القصيدة الجاهلية عند بعض الدارسين؛ وهو ما أدى إلى اضطراب في بنيتها شكلاً ومضموناً[3] وأياً ما يكن عبث النَّحْل في ضم أجزاء إليها، ما جعل البون شاسعاً في الوحدة الفنية بين الشعر الموثق والمنحول الذي يكتشفه كل خبير وعالم بالشعر[4] وأياً ما تكن وجاهة من ذهب إلى اختراع أشعار بديعة كما قيل عن (لامية العرب) التي زعم بعض القدامى أن خلفاً الأحمر صنعها ونسبها إلى (الشنفرى)، على حين وَثَّقها قدماء ومحدثون له، وهو ما نراه الأليق بنسبة القصيدة[5] لأن كل خطاب أدبي يختص بطبيعة فنية ووظيفة توازي المرحلة التي ولد فيها؛ وكان الأحرى بخلف الأحمر أن يدعيها لنفسه... أي إن لكل قصيدة شعريتها المنبثقة منها والمعبرة عن الذات المبدعة وعن زمانها ومكانها وثقافتها.. نقول: أياً ما يكن ذلك فإن الخطاب الشعري الجاهلي موزع بين البيت، والبيتين، والثلاثة إلى العشرة وبين القصائد البسيطة والمركبة[6]... وحين كثرت المقطعات في مواطن قلت في مواطن أخرى؛ بيد أنها ظلت تزاحم القصائد في الإبداع الشعري... وأياً كان حجم هذا الإبداع فقد غَلَب عليه مطابقة الشكل للمضمون في معالجة موضوع واحد يتكامل في وحدته المعنوية الصغرى ليصل إلى بنية مقطعية متضافرة الدلالة، متكاملة في سياقها ومرجعياتها وإن لم تكن متدرجة. وكذا نقول في القصيدة فهي تنبثق من اكتمال الشكل مع

---

[1] انظر البيان والتبين 2/9 و25 والشعر والشعراء 1/78 و90 و143 و144 والأغاني 10/ 288 و 11/ 71 ودراسات في الشعر الجاهلي 84 ـــ 97.

[2] انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 32 ـــ 34.

[3] انظر المسبار في النقد الأدبي 43 ومقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي 25.

[4] انظر حديث الأربعاء 1/31.

[5] انظر ديوان الشنفرى 15 ـــ 22.

[6] انظر منهاج البلغاء 303 وما بعدها.

المضمون في بنىً مقطعية تقوم على أنساق يتكامل فيها الباطن مع الظاهر[1]، بمثل ما تتكامل وحداتها الفنية ولا يعتد بالرأي الذي ذهب إليه شوقي ضيف ـــ على وجاهته ـــ في أن تفكك بنية عدد من القصائد يعود إلى نظمها في أوقات متفاوتة[2].

ونحن لا نماري في أن الحياة الاجتماعية للقبائل العربية تستند إلى ماهية الثقافة السائدة لديها في إطار انتشار الأمية، ما جعلها تقف في صف الشعر الموزون المقفى لأنه ألصق بالذاكرة الفردية؛ والجمعية؛ فغلب على أي جنس أدبي آخر. ثم إن حالة الشفاهية، والترحال الدائم قَوّى لدى أبنائها الميل إلى الإيجاز في البنية الفنية للشعر؛ وتكثيف العبارة؛ والاقتصاد في الدلالة فكان كالحكم والأمثال أكثر سيرورة على الألسن؛ ثم وظفت الأجناس الأدبية المتنوعة لصالح فكرة ما يريد الشاعر أن يجعلها سائغة على الأفواه.

ولهذا نرى أن عدداً من الجاهليين انحازوا إلى الأبيات القليلة وأرسلوها دفقة شعرية قائمة على تكامل الشكل والمضمون، بينما كانت القصائد الطويلة تتجاوب مع عناصر عدة وتقنيات ذاتية وموضوعية تناسب المقام والمقتضى؛ ويظل لغرض الرثاء بعض السمات الشعورية العفوية المرتبطة بمقام الفقد... ما يؤكد أن بناء القصيدة (أو أي عمل فني موازٍ لها) إنما هو حالة ذاتية وموضوعية، مركبة ومُعقدة؛ وهي تحقق صفّة الجودة والجمال في إطار مواضعات كثيرة. وبها حكم الأصمعي وابن سلام على تفضيل الشعراء وتصنيفهم في طبقات[3]، ثم عني مَن بعدهم بالقصيدة بعيداً عن الوحدة العضوية؛ وإن حرصوا على وحدة تلاحم الأجزاء، وسهولة المخرج؛ وبهاء الرونق[4]. ولذا لا نستغرب أن يوافق نقد النقاد العرب القدماء طبيعة الشعر الجاهلي وانطلاقهم من وحدة البيت المعنوية وإقامة نقدهم عليه

---

[1] انظر الأسلوبية والأسلوب 76 و170 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 73 ـــ 77 ومقالات في الأسلوبية 121 و 156 ـــ 161.
[2] انظر العصر الجاهلي 226 ـــ 227.
[3] انظر طبقات فحول الشعراء 1/ 23 ـــ 26 و65 و131 ـــ 132 ـــ 135 و 138 ـــ 139 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 80 ـــ 82.
[4] انظر البيان والتبيين 222/1 والحيوان 131/3 ـــ 132.

ـــ غالباً ـــ ولكنهم لم يهملوا وحدة البنية المقطعية[1]؛ بوصفها "ملتئمة الأجزاء، وقد نسقت أحسن تنسيق وأجمله وأشده ملاءمة للموسيقى التي تجمع جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية" [2].

ولست أرتاب لحظة في أن النقاد القدامى قد أدركوا قيمة هذه العناصر في وحدة القصيدة شكلاً ومضموناً؛ وإلا ما كانت لتولد نظرية (النظم) عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)[3] ونظرية التناسب والتناغم عند (حازم القرطاجني ـــ ت 684هـ) والتوافق بين الشكل والمضمون والغرض؛ أو بين الألفاظ والمعاني التي يناسب كُلٌّ منها الآخر بما "يكون بعضها في موضعه من الكلام، متعلقاً ومقترناً بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك" [4]. فقد قال حازم: "الكمال في المعاني فباستيفاء أقسامها واستقصاء متمماتها، وانتظام العبارات جميع أركانها حتى لا يُخَلَّ من أركانها بركن، ولا يُغْفل من أقسامها قِسْم، ولا يتداخل بعض الأقسام على بعض..." [5]. ثم قال في الأقاويل الشعرية: إنه "يحسن موقعها من النفوس من حيث ما تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها وتُرَكب التركيب المتلائم بالمتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله" [6].

إن أهمية ما قاله حازم القرطاجني بشأن نظرية التناسب[7] بين الشكل والمضمون يمكن أن يرتقي إلى مرتبة الكلام على صفات الوحدة العضوية؛ بيد أنه لم يطبق ذلك على قطعة واحدة، أو قصيدة

---

[1] انظر الوساطة للقاضي الجرجاني 48 وكتاب أرسطو طاليس (ي ـــ ك) وص 274 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 329.

[2] انظر حديث الأربعاء 32/1.

[3] انظر دلائل الإعجاز 81 و 87 و 93 ـــ 9؛ وسيأتي ذكرها، والتقابل الجمالي في النص القرآني 33 ـــ 34 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 98 و 419 ـــ 429.

[4] منهاج البلغاء 153 و انظر فيه 116 ـــ 118 و 130 ـــ 132.

[5] انظر منهاج البلغاء 154.

[6] السبق 119.

[7] نعتقد بأن حازماً القرطاجني أفاد من أرسطو في نظرية التناسب كما أفاد من الحاتمي في حديثه عن الوحدة الفنية الذي يصل إلى مرتبة الحديث عن الوحدة العضوية؛ انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 257 و 539 ـــ 555 و 560 ـــ 562 و 571 ـــ 573 وراجع ما قلناه في المدخل.

من القصائد وأعظم شاهد ضم لديه ثلاثة أبيات[1]، وكأنه لم يرغب في إشغال نفسه بإثبات قصائد كاملة كما فعل ابن طباطبا (ت322هـ) الذي استفاض في الاستشهاد بقصائد محددة اختار منها أبياتاً أو مقاطع مناسبة[2]، ...ثم استشهد بقصيدة الأعشى كاملة وحكم عليها من جهة الشكل والمضمون بأنها من الأشعار الغثة الألفاظ المتكلفة النسيج...[3]

وهو صاحب نظرية الشعر جسد وروح "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جَسَد وروح، فجسده النطق وروحه معناه" [4]. ولذا فهو لا يرى بناء القصيدة إلا وفق تطابق الألفاظ للمعاني؛ في سلك منتظم يجمع الأبيات كلها قائلاً: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه؛ والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يُعَلق كل بيت يتفق له تظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، ويروم ما وَهَى منه ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية" [5].

ولهذا كله فإن الشعرية تتحقق في القصيدة الجاهلية في العناصر الفنية من وزن وقافية وروي وألفاظ ومعان، ومشاعر وصور من جهة لغتها الموحدة في سياق واحد؛ ونظام "ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية"... فالشعرية ـ إذن ــ خصيصة علائقية تجسد في النص العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية؛ سمتها الأساسية أن كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً؛ لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات

---

[1] انظر منهاج البلغاء 152 ــ 153.

[2] انظر عيار الشعر 72 ــ 75 و 82 ــ 110.

[3] انظر عيار الشعر 110 ــ 119.

[4] عيار الشعر 16 ــ 17.

[5] عيار الشعر 7 ــ 8.

أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خَلْق للشعرية ومؤشر على وجودها" [1].

وبذلك يكون عدد من نقادنا القدامى والمحدثين، ونحن معهم قد اعتمدوا تكامل العلاقة بين الشكل والمضمون في بنية متضافرة تنطلق من وحدات دلالية فنية صغرى إلى ما هو أكبر منها... ما يعني أنهم تجاوزوا مفهوم العلاقة بين اللفظ والمعنى إلى فكرة تلاحم القصيدة كلها... وإذا كانت رؤية ابن قتيبة في تقسيمه للشعر إلى أربعة أضرب مفيدة في بعض الجوانب الجمالية[2] والنقدية فهي غير صالحة لدراسة وحدة القصيدة؛ وكذا يقال في نظرية (عمود الشعر) للمرزوقي (ت 421هـ) على أهميتها نقدياً وجمالياً وبلاغياً..[3]

وكل من يتأمل عبارة قدامة بن جَعْفَر "المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر منها كالصورة، والمهم بلوغ الشاعر منزلة الجودة" [4] يدرك أنها لا تخرج عن فكرة ابن قتيبة في الضرب الأوب وهو "ضَرب حَسُن لفظه وجاد معناه" [5].

وقد يقول قائل: إن هذا المدخل ذهب إلى التنظير النقدي الذي يتناول آراء النقاد في علاقة الشكل بالمضمون في بناء القصيدة، وسبق أن نهجت السبيل نفسه في مدخل الدراسة على حين قام عدد من الدارسين والنقاد بتحليل مستفيض لعدد غير قليل من القصائد، مفيدين من آراء النقاد غرباً وشرقاً في صميم تحليلهم الذي وقفوا فيه على بنية كل قصيدة وبيان الفكرة الجامعة... وهو ما فعله مصطفى ناصف في كتابيه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) و(صوت الشاعر القديم) وتبنى فيهما المنهج البنيوي والأسطوري؛ بينما تبنى كمال أبو ديب المنهج البنيوي وفق الثنائيات المُتَعارضة في كتابه (الرؤى المقنعة)؛ وكذلك

---

[1] في الشعرية 13 ــ 14 وانظر مقالات في الأسلوبية 53 ــ 54 و 57 ــ 71 و المسبار في النقد الأدبي 86 ــ 88.

[2] انظر الشعر والشعراء 1/ 66 ــ 69 والتقابل الجمالي في النص القرآني 35.

[3] انظر شعر ديوان الحماسة (المرزوقي) 1/ 7 والتقابل الجمالي في النص القرآني 39 ــ 40 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 398 ــ 410.

[4] نقد الشعر 53 وانظر فيه 54 ــ 56 و 70 و 74 و 91 و 118.

[5] الشعر والشعراء 1/ 64 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 106 ــ 109.

فعل غير ما دارس... أما أنت فلم تأتِ إلا بعرض ما قيل...

وإذا كنت أثمن أي جهد مسبوق يعبر عن رؤية صاحبه وطريقته في المعالجة فإنني أرى أن القصيدة الجاهلية ستظل زاد الدارسين وموردهم الذي يتعاورون عليه ويشربون منه ولا ينضب ولا تبلى جدته على مر الزمان، يتلقاها الوجدان بحس الانفعال الصادق والخلاق؛ ويقف مذهولاً عند القيم الفنية للشكل أو للمضمون أو لكليهما معاً فيزداد تعلقاً بما يكتنزه من مجموع الخصائص التي تستجيب لغتها وماهيتها لكل حال وموقف ما يجعلها تملك شعرية[1] فياضة تدعو الدارسين إلى تمثلها بصورة مختلفة، وتجسيد مفاهيمها الحضارية بنقد واعٍ وتحليل موضوعي يستلهم أسرارها.

لذلك كله اخترت هذا السبيل الذي أوقفني عند ثراء قصائد الجاهليين وما ألهمته للقدماء والمحدثين من آراء؛ وعرضت أبرزها لتكون تأسيساً للتطبيق الذي يتناول وحدة الشكل والمضمون كلاً على حدة... من دون أن نتخلى عما نحتاج إليه من آراء في معرض الحديث عن الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية، معتمدين منهج الاختيار والتمثيل... وسنعرض للشكل أولاً.

---

[1] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 188 ومقالات في الأسلوبية 80 ــ 81.

أولاً : الوحدة الفنية في الشكل

1ـ الشكل الفني لبنية المقطع.
2ـ الشكل الفني لبنية القصيدة

(1)

الشكل الفني لبنية المقطع

أـ شكل المقطع:

تقوم أي قصيدة على بنيات فنية ودلالية صغرى وكبرى وقد تكون للبنيات الصغرى وظائف خاصة بها مستقلة بذاتها وتشترك في دائرة كبرى مع وحدة القصيدة أو النص[1]، وهي تنطلق من رؤية الذات المبدعة، وحين تكون مقصودة لذاتها في المقطعات فهي تسخر للوظيفة الشاملة في القصيدة[2].

ولما كانت دراستنا مرتبطة بالقصيدة بسيطة ومركبة كان لزاماً علينا الإشارة إلى أن القصيدة البسيطة قد تضم وحدات فنية صغرى أو بنيات صغرى؛ وإن كانت قليلة على حين يطرد ذلك في القصائد المركبة في بنيات مقطعية تتلاحق بروابط لغوية ودلالية[3].

ومن ثم فنحن نستعمل مصطلح المقطع بوصفه "وحدة نصية تعلن علاماتها للقارئ أن الملفوظ قد اندرج في مقطع يغلب عليه الوصف" [4] وينفرد المقطع الوصفي بذاته؛ ويكون في المقطعات والقصائد البسيطة على حين أن المقطع السردي الذي يطلق عليه (المتوالية) إنما هو "وحدة سردية مركبة... من اثنتين أو أكثر..." ولذا فالنص يضم

---

[1] انظر مقالات في الأسلوبية (مفهوم النص ـ مكونات النص) 128 ـ 138 و 154 ـ 156.

[2] انظر السابق 54 و 138 ـ 141.

[3] انظر منهاج البلغاء 303 و ما بعدها.

[4] معجم النقد الأدبي الحديث 279.

"عدداً من المقاطع التي تبني العلاقة بينها على التتابع أو التوازي أو التكرار" [1]... وحين كان هذا مختصاً بالقصة فقد غدا مطلوباً في أجناس أدبية أخرى. ولذا نرى أن البنية المقطعية المستقلة وحيدة الاتجاه أما البنية الفنية في المقاطع المتعددة فهي ذات اتجاهات متنوعة في إطار الوحدة الفنية للبنية الكبرى، وهي تضم ــ أحياناً ــ مقطعاً سردياً أو أكثر.

ونرى أن النقاد العرب القدامى استخدموا مصطلح (الجزء) استخدام الدلالة على (المقطع) كما يستشف من مقولة حازم: "كمال المعنى في نفسه يكون باعتبار أجزائه البسيطة، أو استيفاء أجزائه المركبة" [2]، ومنهم من استعمل (الاستطراد) الشبيه بمصطلح (الخروج)[3]، الذي ارتبط بمصطلحي (التفريع) و(التقسيم) اللذين استعملا ــ حيناً ــ في صُلْب بنية القصيدة[4]. ومهما كان شأنهما فهما مصطلحان بلاغيان يتضافران مع مصطلح (وحدة القِرَان) الذي سيأتي ذكره لتشكيل وحدة شكلية داخلية تميز قصيدة من أخرى كما نراه في قول امرئ القيس[5]:

جَزِعْتُ ولم أَجْزَعْ من البَيْن مَجْزَعا
وعَزَّيْتُ قلباً بالكواعب مُوْلعا

وأصْبَحْتُ وَدَّعْتُ الصِّبا غَيْرَ أَنَّني
أراقبُ خلّات من العَيْش أَرْبَعا

فمنهُنَّ قولي للندامى ترفَّعُوا
يُداجون نَشّاحاً من الخَمْر مُتْرَعا

---

[1] معجم النقد الأدبي الحديث 259 وانظر دراسات في نقد الشعر 41 ــ 42 و 173 ــ 176.

[2] منهاج البلغاء 131 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 558 ــ 562.

[3] انظر عيار الشعر 184 ــ 199 وكتاب الصناعتين 513 ــ 525 والعمدة 1/ 234 والبلاغة تطور وتاريخ 144.

[4] انظر الشعر والشعراء 66/1 وكتاب الصناعتين 497 ــ 498 والعمدة 1/ 215 ــ 217 و 236 ــ 239 ــ و 39/2 ــ 44 والبلاغة تطور وتاريخ 142 ومصطلحات نقدية 29 و 41 و 186 و 201.

[5] ديوان امرئ القيس 240 ــ 241.

ومِــــــنهُنَّ رَكّــــضُ الخيـــــل تَـــــرْجُم بالقنـــــا
يبــــــادِرْنَ سِــــــرْباَ آمنــــــاَ أنْ يُفَزَّعَــــــا

ومــــــنهُنَّ نَــــصُّ العِـــــيْس واللّيْــــلُ شــــامِلٌ
تَـــــيَمَّمُ مَجْهـــــولاَ مـــــن الأرض بلَقعَـــــا

خَـــــوَارجَ مـــــن بَرِّيَّـــــةٍ نحـــــو قَرْيَـــــةٍ
يُجَـــــدّدْن وَصْـــــلاَ أو يُقَــــرّبْنَ مَطمَعَـــــا

ومـــــنهن ســـــوفي الخَـــوْدَ قـــد بلهـــا النـــدى
تراقــــــبُ منظــــــوم التمــــــائِم مُرْضِــــــعا

وكذلك اختلف في ماهية المقطع إذ قال ابن رشيق: "اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع؛ فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها، فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول... وقال غيرهم: المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي، والمطالع أوائل الأبيات" أو "أن المقاطع أواخر أجزاء البيت" [1] ومنهم من رأى "أن المقطع آخر البيت أو آخر القصيدة" [2].

وهو يخالف ما نذهب إليه من مفهوم المقطع بوصفه وحدة فنية معنوية تتكامل أبياتها أو أنساقها في وحدة صغرى، في إطار وحدات أكبر، أو تكون وحدة بذاتها ويصبح التفريع؛ أو التقسيم وسائل فنية للتوزيع الدلالي لكل وحدة مقطعية... وهو ما يظهر في الأنساق الفنية المتكاملة في إثراء المعنى العام...

ب ـ وحدة الأنساق وتلاحمها:

إن وحدة النسق اللغوية والبلاغية تنبثق من بنيتها التي تؤكد فصاحتها وقوة نَسْجها، وتلاحمها في دلالة صغرى تتضافر مع بنية أكبر لتشكل أنساقاً متوالية في مقطع شعري يؤدي وظيفة من الوظائف، أو غرضاً من الأغراض، ما يشير إلى أن مجموع الأنساق أو الفصول على حد قول بعض القدماء من البيت إلى المقطع تحقق في مواقعها المناسبة اللذة في النفس؛ وتزداد تأثيراتها كلما تكاملت في

---

[1] العمدة 215/1 وانظر منهاج البلغاء 282 ـــ 283.
[2] العمدة 1/ 216 وانظر منهاج البلغاء 284.

المقطع وتناغمت مع البنية الأكبر[1]. لذا يلجأ الشاعر إلى تقنيات شتى للوصول إلى هذا الهدف كالحذف والاختصار في بنية النسق "إن كان طويلاً... أو يختار له حُسْن الكلام؛ إن كان سفسافاً، أو رشيق الوزن إن كان جافياً فهو أولى به" [2]، "وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام" [3]... ولا شيء أدل عليه فيما نذهب إليه في تلاؤم الأجزاء من قصيدة لعروة بن الورد مؤلفة من مقطعين (مقدمة ومَتْن) يدور على موضوع انتماء الصعلوك... فقوم عروة ينفرون منه لأنَّه فقير، ولأن أمه من بني نَهْد وليس من عَبْس... لكنه يرفض هذا المقياس الذي يعتمد صلة الدم الأبوية؛ ويخاطبهم مشدداً على أن المقياس في تقدير الناس ليس كذلك وإنما يعتمد على الخصائل والشمائل التي يتصف بها الفرد من كرم ونجدة وشجاعة وإغاثة ملهوف ورعاية جار وحمايته؛ ومما قاله يخاطب زوجته أم حسان: [4]

عفَـــــتْ بَعْـــــدنا مـــــن أَمّ حســــــان غَضْــــوَرُ
وفـــــــي الرَّحْــــــلِ منهـــــــا آيـــــــةٌ لا تَغَيَّـــــــرُ

وبـــــــالغَرْوِ، والغَـــــــرَّاءِ منهـــــــا منــــــــازلٌ
وحـــــــولَ الصــــــفا، مـــــــن أهلهـــــا مُتَـــــدَوَّرُ

لَيَالِينــــــا، إذْ جَيْبُهـــــــا لـــــــك ناصـــــــحٌ
وإذ رِيْحهـــــــا مســـــــك زكـــــــي وعَنْبَــــــرُ

ألـــــــم تعلمـــــــي يـــــــا أَمَّ حَسّـــــان أننـــــا
خليطـــــا زيـــــالٍ، لـــــيس عـــــن ذاك مَقْصَــــرُ

---

[1] انظر عيار الشعر 22 ــ 23 و 147 ــ 202 ومنهاج البلغاء 116 ــ 118 و 288 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 280 ــ 286.
[2] العمدة 2/ 290 وانظر فيه 257/1 والشعر والشعراء 64/1 ــ 73 والموازنة 380 ــ 383 وكتاب الصناعتين 75.
[3] الموازنة 380 وانظر فيه 126 و 372 ــ 377 وعيار الشعر 24 و 43 و 50 و 75 و82 والوساطة 23 وكتاب الصناعتين 60 ــ 61 و 69.
[4] شعر عروة بن الورد 63 وموسوعة الشعر العربي 1/ 164.

وأن المنايـــــا تَغْـــــرُ كُـــــلِّ ثنيـــــةٍ
فهـــل ذاك عَمَّـــا يبتغـــي القـــومُ مُحْصِـــر؟!

وغَبْـــــراءَ مَخْشـــــيّ رداهـــــا مَخُوفـــــةٍ
أَخوهـــــا بأَسْـــــبابِ المنايـــــا، مُغَـــــرَّرُ

قطعْـــتُ بهـــا شـــكَّ الخـــلاج ولـــم أقـــل
لخيّابـــــةٍ، هيَّابـــــةٍ: كيـــــف تـــــأمُر؟!

تـــــداركَ عَـــــوْذاً بعـــــدما ســـــاءَ ظَنُّهـــــا
بمـــــاوانَ، عِـــــرْقٌ مـــــن أَســـــامةَ أَزْهَـــــرُ

هُـــــمْ عيَّرونـــــي أَنَّ أَمّـــــي غَريبَـــــةٌ
وهَـــلْ فـــي كـــريمٍ ماجـــدٍ مـــا يُعَيَّـــرُ؟!

وقـــــد عَيَّرونـــــي المـــــالَ حـــــين جَمَعْتُـــــهُ
وقـــــد عَيَّرونـــــي الفَقْـــــرَ إذ أَنـــــا مُقْتِـــــرُ

وعيَّرنـــــي قَـــــوْمي شَـــــبَابي ولِمَّتـــــي
متـــــى مـــــا يَشَـــــا رَهْـــــطُ امـــــرِئٍ يَتَعَيَّـــــرُ

لنتأمل النص مطوّلاً في أَنساقه القصيرة التي تستند إلى الجملة الخبرية غالباً بوصف الشاعر يضع نفسه أمام قومه في انفتاح حقيقي على المصارحة فيما يفعلون معه؛ فهم يعيرونه فقيراً وغنياً؛ ويعيرونه شاباً وشيخاً؛ ويعيرونه بأن أمه غريبة... إنهم ينسون حقيقة أمره. لذا اقتضى منه مفارقتهم على الرغم من النصح الذي كانت تخصه به زوجته أم حَسّان في ليالي اجتماعهما، ولكن لابد من المفارقة كما فارقت البهجة أطلال زوجته، لأن الموت يترصد للإنسان من وراء كُلّ ثَنِيَّة في دَرْبه... ولن يكون بمقدوره أن يمنعه إذا أتى، أو أن يمنع أحد ترحاله وراء المعالي إذا طلبها، لأنه هو من يسعى وراء المنية ولا يخشاها... أمّا إذا كان الناس يطمع بعضهم في أموال بعض؛ فإنه لا ينتمي إلى أي منهم كما يقول في البيتين اللذين ختم بهما القصيدة، فهو لا ينتمي إلا لصديق مجاور:

حـــوى حَـــيٌّ أحيـــاءِ شـــتيْرَ بـــنَ خالـــدٍ

وقــــد طمِعْــــتُ فـــــي غُــــنْمِ آخــــــرَ جَعْفَـــــرُ

ولا أنتمـــــــــــــي؛ إلا لجـــــــــارِ مُجَـــــــــاورِ

فمــــــا آخـــــــرُ العَـــــيْش الـــــذي أتَنَظـــــرُ؟!

ولعل الباحث يرى في هذه التجربة الشعرية وحدة الشعور الذي حققته الوحدة الفنية في مقطعين متضافرين في صميم الحَنق الذي صبَّه على قومه؛ وعدم المبالاة بما يقومون به لأنه يستشعر ما يمتلكه من شمائل؛ ويعزو حقيقة المصير الذي يؤول إليه.. ولذلك كان يردف البيت ببيت آخر يكون لائقاً به وحين "وقع التعداد في المعاني كان ضرورياً بالنسبة إلى الغَرَض، واستمر في العبارة على نسق"[1] متكامل يعبر عن ماهية الرؤيا الشاعرية.

ولا أريد أن أستفيض في الحديث عن هذا النص الذي يؤكد "حُسْنَ الوضع اللفظي، أو يؤاخي في الكلام؛ بين كَلِم تتماثل في مَوادّ لفظها أو في صيغها؛ فتحسن بذلك ديباجة الكلام"[2]، وكأن الكلام التالي تفسير للأول أو سبب عنه[3].

ولما كانت الفصول متصلة بسبب الغَرَض جاء مقطع الطَّلَل الشديد الإيجاز بمنزلة العلة الموضِّحة لكل الأماكن التي رحلت منها زوجته؛ وكذا وردت صفات الغزل المادي المعنوي التي شغلته في بؤرة الفقد الذي تقاطع مع فقد العلاقة بينه وبين قومه... أي إن تتابع الأنساق كانت تثبت حيوية الوحدة الفنية لشكل المقطعين اللذين بدوا مقطعاً واحداً... وهذا ما نجده في قصيدة الحارث بن حِلّزة المؤلفة من أحد عشر بيتاً يفتخر فيها بشجاعته وبأسه في الحروب، وبأس قومه؛ فضلاً عن افتخاره بشرب الخمر، وخروجه إلى الصيد. ويقدم لذلك كله بوصف خيال حبيبته، وينهيها بوصف كرم قومه عندما يلوي الجوع الناس في الشتاء... وكان الشاعر يدرك ما يريد قوله؛ وكأن كلام حازم القرطاجني ينطبق عليه: "فأما المتصل العبارة والغرض فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل الذي يتلوه عِلْقةً من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد

---

[1] انظر منهاج البلغاء 132 و290 و(الشعر والشعراء 72/1 ــ 73).

[2] منهاج البلغاء 224.

[3] انظر منهاج البلغاء 290.

الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط"[1] ويمكن أن نضع القصيدة أمام النظر الفاحص لتؤكد وحدة أنساقها في تضافر يثبت أنها تنتمي إلى مقطع واحد وليس إلى مقاطع عدة تجمع موضوعات شتى:[2]

طَـــــرَق الخيـــــالُ، ولا كليلــــــةِ مُـــــدْلجِ
سَـــــدِكاً بأرحُلنـــــا، ولــــــم يَتَعَـــــرَّجِ

أنَّـــــى اهْتَـــــديتِ، وكُنْـــــتِ غَيْـــــر رجيلـــــةٍ
والقـــــومُ قـــــد قَطَعـــــوا مِتَـــــانَ السَّجْسَـــــجِ
والقـــــوم قـــــد آنُـــــوا وكَـــــلَّ مطـــــيُّهُمْ
إلاَّ مُواشِـــــكةَ النَّجَـــــا بـــــالهَوْدَج

ومدامَـــــةٍ قَرَّعْتُهـــــا بمدامَـــــةٍ
وظبـــــاءِ مَحْنيـــــةٍ ذَعَـــــرْتُ بسَـــــمْحَج

فكـــــأنهن لآلـــــئٌ وكأنَّـــــهُ
صَـــــقْرٌ يلـــــوذُ حمامُـــــهُ بالعَوْسَـــــجِ

صَـــــقْر يَصـــــيدُ بظُفْـــــرهِ وجَنَاحـــــهِ
فـــــإذا أَصَـــــابَ حمامَـــــةً لـــــم تَـــــدْرُجِ

ولـــــئن ســـــألْتِ إذا الكتيبـــــة أحْجَمـــــت
وتبيّنـــــت رِعَـــــةُ الجبـــــان الأَهْـــــوج

---

[1] منهاج البلغاء 290.

[2] ديوان الحارث بن حلزة 63 ــ 65 والمفضليات 255 ــ 256 وأثبت رواية المفضليات وانظر موسوعة الشعر العربي 1/ 361. الإدلاج: سير الليل كله. السَّدِك: اللازم. الرجيلة: الشديدة القوية. السجسج: المكان الواسع. آنوا: ترفقوا. مواشكة: مسرعة. السمحج: الفرس الطويل الظهر. العوسج: شجر كثير الشوك. رعة: الخوف والرعب. المُشْرَج: نُسج بعضه فوق بعض. اللقاح: النوق ذات اللبن. الكنيف: خيمة من عيدان. العرفج: نوع من الشجر. العمارة: أصغر من القبيلة.

وحســــــــبتِ وَقْـــــعَ ســــــيوفنا برؤوسِـــــــهم
وقـــــعَ السَّـــحاب علــــى الطِّـــرَافِ المُشْـــرَج

وإذا اللقـــــــاحُ تروّحـــــــــت بعَشِـــــــيّةٍ
رَتْـــــكَ النَّعـــــام إلــــى كنيـــــفِ العَـــــرْفَجِ

أَلْفَيْتنـــــــا للضْـــــــيف خْيـــــــرَ عِمـــــارةٍ
إن لــــــم يكُـــــنْ لــــــبَنٌ فعَطـــــفُ المُـــــدْمَجِ

لعل هذه القصيدة والقصائد التي تناظرها في افتتاحيات الغزل تدل على أن الغزل أو ما اصطلح عليه بالنسيب أو التشبيب يُعَدُّ في بنيته الفنية المقطعية جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة بوصفه يحقق التناغم النفسي من جهة[1] ويرتبط فيما يدل عليه بالغرض الذي تدور حوله[2] من جهة أخرى، بيد أن هذا لا يعني بأن الغزل لم يكن مقصوداً لذاته؛ ما جعل بعض الشعراء يقدمون له بالحديث عن الخيال أو الطيف[3]... ولذا فإن تتابع أنساق المقطع؛ ثم تكامل المقاطع فيما بينها يشي بأن بنية القصيدة ليست بنية ساذجة، ابتدعتها ذهنية جاهلية عاجزة؛ بل هي بنية تتوهج بالوعي الإدراكي لوحدة الغرض ووسائل الوصول إليه، وفق الطبع الأصيل والمواتي الذي وَفَّر وحدة شعورية ذاتية ارتبطت بوحدة موضوعية تلامس شغاف القلب في كل زمان ومكان، وتتضافر مع وحدة الوزن والقافية؛ ولن يحجبها ما يقع في القصيدة من ألفاظ غريبة؛ لبعد العصر؛ أو انغلاقه على بيئة بدوية ما... ثم إن إحكام الصنعة في القصيدة السابقة كان يبني الشيء على ذاته؛ وإقامة المشابهة المثيرة بين الخيل والصقر في القوة والسرعة وإحراز الغاية المطلوبة. فكان بذلك حريصاً على تناغم موضوعاتها ومتأنياً في نَصّه "فيه حسن العبارة اللائقة المبدأ، ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور

---

(1) انظر العمدة 1/ 225.

(2) انظر قصيدة الرثاء 125 ــ 138 و 199 ــ 208 وحديث الأربعاء 91/1 ــ 100.

(3) انظر ديوان المرقشين 51 ــ 52 و 88 وديوان أوس بن حجر 33 وديوان تأبط شراً 201 ــ 205 (مثلاً)

التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم [المهم] على الأهم"[1].

هكذا نكون قد جلونا وحدة النسق/ النظم في تلاحم أجزائه على تعدد بناه ومكوناته في القصيدة الواحدة، ما يدفعنا إلى الكلام على تلاحمها في بنيات متعددة في المقطع الواحد.

ج ـ أشكال الوحدة الفنية للمقطع:

تأكد لنا أن بنية كل نسق لا تنفصل في بنية القصيدة عمّا توصل إليه عبد القاهر الجرجاني (ت 471ه) في نظرية (النظم) حين قال: "واعلم أنْ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[2]. ويعرض لها الشاعر "بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها من بعض"[3].

وبناء على هذا الوعي فإن الشكل الفني لبنية المقطع الشعري ينمو في سياق أساليب لغوية وبلاغية وإيقاعية لتثري بنية كل وحدة صغرى في نظرية النظم ولتحقق الجمالية الشعرية لوحدة أكبر. هكذا يقرأ المرء أسلوب الشرط والقسم والنفي والنداء؛ والعطف والتعطف والتلطف والتضمين والاستدارة الشعرية... والرسالة الشعرية، وتتكامل جميعها في إطار وحدة القران[4].

وإذا كان الشعراء قد أفادوا من هذه الأساليب وغيرها فإنهم ظلوا حريصين على تكامل الأنساق التشكيلية في المقطع بوصفها متلاحقة ونامية في داخل البنية، وهي التي تؤكد الارتقاء بنظرية النظم التي تشدد على تلاحم الأجزاء لتقارب ما يشبه الوحدة العضوية؛ على اعتبار ما رددناه دائماً من أن الشعر جَسَد وروح[5] وعلى اعتبار

---

(1) منهاج البلغاء 289.

(2) دلائل الإعجاز 81 وانظر فيه 93 ــ 99.

(3) دلائل الإعجاز 87.

(4) انظر الشعر والشعراء 90/1 والبلاغة تطور وتاريخ 127 و145 ــ 146.

(5) انظر عيار الشعر 16 ــ 17 و203 والوساطة 19و 24و 33و 48 و152 والعمدة 124/1 و215 والمسبار في النقد الأدبي 101 ــ 103.

عملية الانتقال في المقطع بطريقة متتابعة. "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه، والحسنَ كالأجزاء من الصِّبْغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين"[1].

ومن ثم فإننا سنركز الحديث في ذلك بادئين بمبدأ الفصل والوصل في بنية النَّسَق طال أم قصر؛ وهي التي تتصل ببنى أخرى في القصيدة وفق مبدأ عطف الجمل "بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تُسْتأنف واحدة منها بعد الأخرى"[2]

ومن يرجع إلى قصيدة الحارث بن حلزة المذكورة قبل قليل يلمس مدى عناية الشاعر بأساليب العطف، وأدوات الربط الأخرى التي قوت وحدة القصيدة؛ واتصلت بها العبارة بالغرض من جهة الإسناد والربط لتجعل النفوس تنبسط، وتتجدد حيوتها بما تستشعره من حلاوة البناء الفني... وكذا يجده المرء في قصيدة النابغة الذبياني التي اعتذر بها إلى النعمان بن المنذر...

وقد بدأها بافتتاح يفيض بالشجن والهَمّ والحزن من الوشاة الذين أوقعوا به عنده.. فخشي على نفسه فَفَرَّ إلى بلاط الغَسَاسنة في الشام؛ ولكن مخاوفه ظلت قابضة على وجدانه؛ متحسراً على أيامه التي قضاها في بلاط الحِيْرة عند النعمان بن المنذر؛ وهو ما يظهر من خلال القَسَم الذي يؤكد فيه أنه لم يرتكب بحقه أي إثم، يؤدي إلى غضب النعمان؛ وهو قسم بالذات الإلهية؛ ما يشي بأن النابغة كان يقدّس الشعائر الدينية الإيمانية؛ وليس الشعائر الوثنية كما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف[3].

وأياً ما يكن شأن دلالة القسم بوصفه رابطاً فنياً في سياق البنية فإنه يعضد حالة الضَّعف التي افتتح بها الشاعر قصيدته؛ ولكنها حالة توحي بالإدهاش الفني الملائم للحالة النفسية والموضوعية؛ ويثبت من هذا الافتتاح المدهش الدال على حالته أنه افتتاح بديع يعتمد الإقناع بوصف معاناته المزرية لينتهي إلى خاتمة لا تقل إبداعاً وحلاوة عن المطلع. وبين ذلك كله نجد أنساقاً أو فُصولاً تقع في النفس موقعاً

---

[1] دلائل الإعجاز 88 وانظر عيار الشعر 8 ــ 11 و202 و 209 و 213.

[2] دلائل الإعجاز 222.

[3] انظر العصر الجاهلي 287.

لطيفاً، وهي تتلقفها على وجه الاستحسان باعتبار ائتلافها، وحسن مواقعها، وطرافة استدلالها ولاسيما حين بدت أشبه بقصة ذاتية سَرْدية متلاحمة الأحداث، في أبياتها الاثني عشر؛ إذ قال الشاعر السارد:[1]

أتـــــاني أبيْـــــتَ اللَّعْــــــنَ أنـــــك لُمْتَنـــــــي
وتلــــــك التــــــي أَهْــــــتَمُّ منهــــــا وأَنْصَــــــبُ

فِبــــــــتُ كــــــأنَّ العائـــــــدات فَرَشْـــــــنَني
هَرَاســــــاً بــــــه يُعلــــــى فِراشــــــي ويُقْشَــــــبُ

حلَفْــــــتُ فلــــــم أَتْــــــرُكْ لنفسِــــــك ريبــــــةً
ولــــــــيْسَ وراءَ الله للمَــــــــرْءِ مَــــــــذْهَبُ

لــــئن كنْــــتَ قــــد بُلِّغــــتَ عنــــي خيانــــةً
لمُبْلغــــــك الواشــــــي أَغَــــــشُّ وأكــــــذبُ

ولكنَّنــــــي كنْــــــتُ امــــــرأً لــــــي جانــــــبٌ
مــــــن الأَرْضِ فيــــــهِ مُسْــــــتَرَادٌ ومَــــــذْهَبُ

ملــــــوكٌ وإخــــــوانٌ إذا مــــــا أتيــــــتُهُمْ
أُحَكَّــــــمُ فــــــي أَمْــــــوالهم وأُقَــــــرَّبُ

كفعلــــــك فــــــي قَــــــوْم أراك اصــــــطنعتهم
فلــــم تَــــرَهم فــــي شُــــكْرِ ذلــــك أذنبــــوا

فــــــلا تتركنّــــــي بالوَعِيْــــــدِ كــــــأَنَّني
إلــــى النَّــــاسِ مَطْلــــيٌّ بــــه القــــار أَجْــــرَبُ

---

[1] ديوان النابغة الذبياني 72 ــ 74 أبيت اللعن: أي أبيْتَ أن تأتي ما تلعن به. أَنْصَب: أتعب. الهَرَاس: الشوك. يقشب: يُتَعَّهد بتجديد الشوك. المستراد: الإقبال والإدبار. العتبى: السخط والغضب.

ثم ينهي السارد الذي برز بضمير المتكلم من أول القصيدة حتى آخرها قصته المتكاملة في أحداثها وزمانها ومكانها قائلاً:

ولســــــــت بمُســــــــتبق أَخـــــــــاً لا تَلُمُّـــــــــهُ
علـــــــــى شَــــــعَثٍ، أَيُّ الرِّجَـــــال المُهَـــــذَّبُ

فــــــــإنْ أَكُ مظلومــــــــاً فَعْبـــــــدٌ ظَلَمْتَـــــــهُ
وإنْ تـــــــــكُ ذا عُتْبـــــــى فمثْلُــــــكَ يُعْتِــــــبُ

ومن يرغب في تعقب الشواهد[1] فسيجد ضالته حيثُ يقرأ بوعي التعاون الفني لوحدة البنى اللغوية والبلاغية التي أشرنا إليها في سياق دلالي واحد، ما يحدونا إلى أن نستحضر شاهداً للاستدارة الشعرية وردت لدى النابغة الذبياني في معرض مدحه للنعمان بن المنذر والاعتذار منه، واصفاً إياه بكل قيم السماحة والندى والكرم حتى قَصُر دونه نهر الفرات، وهذه صورته:[2]

فمـــــا الفُـــــراتُ إذا هَـــــبَّ الريــــاح لــــــه
ترمــــــــي غَوارِبُــــــهُ العِبْـــــرَيْنِ بالزَّبَــــــدِ

يَمُـــــــــدُّهُ كُـــــــــلُّ وَادٍ مُتْــــــــرَعٍ لجـــــــبٍ
فيـــــه ركــــــامٌ مــــــن اليَنْبُــــوتِ والخَضَـــــدِ

يَظَـــــلُّ مــــــن خَوْفِـــــهِ المَـــــلاَّحُ مُعْتصــــماً
بالخَيْزُرَانــــــــةِ بَعْــــــدَ الأَيْــــــنِ والنَّجـــــــدِ

يومــــــاً بــــــأجْوَدَ منــــــه سَــــــيْبُ نَافِلــــــةٍ
ولا يَحُـــــولُ عَطــــــاءُ اليَــــوْمِ دُوْن غَـــــدِ

---

[1] انظر مثلاً (ديوان النابغة الذبياني 73 (النفي) و95 و 130 و 153 (الشرط)) و(ديوان عدي بن زيد 41 و 43 و 52 و55 و63 (الشرط) و51 ـــ 52 (التضمين والتعليق) و87 (العطف والتعليق)).

[2] ديوان النابغة الذبياني 26 ـــ 27 وانظر قصيدة المدح 175.

هـــــذا الثنـــــاءُ فـــــإنْ تســـــمَعْ بـــــهِ حَسَـــــناً
فلَـــــمْ أُعَـــــرِّضْ أَبَيْـــــتَ اللعـــــن بالصَّـــــفَدِ[1]

تأمَّلْ هذا التلاحم في نظم كل بيت؛ وارتباطه بالآخر في إطار جمل يأخذ بعضها برقاب بعض، ويلتصق الموصوف بالصفة بتعليق قَلّ فيه أسلوب العطف، الذي أغنى عنه أسلوب الوصف الخبري مع أسلوب الشرط ليعلق الشاعر المتلقي بأسراره الشائقة في إبراز صفات نهر الفرات التي تتغلغل في النفس مكنيّاً بها عن صفات ممدوحه... ومن ثم يقدم المعنى المراد وكأنه المعنى الخاص بالممدوح دون غيره... فالنابغة يشي في نسقه الجامع لجمالية فن الاستعارة بطرز بلاغية متماسكة ويلونها بأصباغ لافتة في إطار وحدة النظم والقران معاً، ما يبرز أن جمال الوحدة الفنية في الاستدارة الشعرية بهي النَّسج والمنظر وهو ما ينطبق عليه كلام الجرجاني: ((وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية... وكُلِّ ما هو صَنْعة وعمل يَدٍ بعد أن يَبْلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون لها بها صيت"[2].

أما أسلوب الرسالة الشعرية فلا يقتصر على وَحْدة ألفاظه وجمله التي تشكّل بنية لغوية متناغمة، ووحدة دلالية مستقلة إذا وردت مقصودة لذاتها؛ في نسق خاص قَصُرَ أم طال[3]، وإنما يتعالق في سياقه مع بقية الأساليب التي تمنحه لطافة ورشاقة لإيصال مضمون الرسالة... وللدلالة على ذلك يمكننا إثبات رسالة عدي بن زيد إلى النعمان التي يشكو فيها سوء حاله في سِجْن أحاط به كالسوار؛ وهي مؤلفة من ثلاثة أبيات:[4]

---

[1] الغارب مفرد الغوارب: وهو ما ارتفع من الشيء. وعِبْرا الوادي: جانباه. والزَّبد: ما يطرِحه النهر إذا جاش الماء وارتفع. اللجب: المُصَوّت. الينبوت: شجر الخَرُّوب، والخضَدِ: ما تكسّر من الشجر.. والخيزرانة ــ هنا ــ : سكان السفينة. والأَيْنُ: إلتعب. والنجد: العَرَق والكَرْب. والسيب: العطاء. والنافلة: الفضْل والزيادة. لم أُعَرّض: أي لم أمدحك تَعَرُّضاً لمعروفك. الصَّفَد: ــ هنا ــ العطاء والجزيل.

[2] دلائل الإعجاز 260 وانظر عيار الشعر 7 و8 و 13.

[3] انظر ديوان عدي بن زيد 68 ــ 72 في رسالة طويلة من اثنين وعشرين بيتاً خاطب فيها (عَبْد هند بن لَخْم).

[4] ديوان عدي بن زيد 120 أَغْرب: ــ هنا ــ أصبحَ بعيداً. أراح: مات. ذُباح: مرض

==

ألا مَــــــنْ مُبْلــــــغُ النّعمــــــانَ عنّــــــي
فبَيْنـــــــا المَـــــــرْءُ أغْـــــربَ إِذ أراحـــــــا

أطعْـــــتَ بنـــــي بُقَيْلـــــةَ فـــــي وثـــــاقي
وكُنّـــــا فـــــي حُلَـــــوقهُمُ ذباحـــــا

منحـــــتهم الفَـــــرَات وجانبيـــــه
وتســـــقينا الأواجـــــن والمِلاحـــــا

فعدي بن زيد يطلب من النعمان أن يراجع حقيقة وشاية (بني بُقَيلة) به، فينبهه بلطف بوساطة أداة الاستفتاح (ألا) والسؤال (من) مع تخصيصه بالإبلاغ (من مبلغ عني) بمضمون رسالته وهو بعيد عنه؛ إذ أَخذه بشبهة الكلام وتُهمة هو منها براء؛ فرّاح يشرب الماء المتغير الطعم؛ بينما ينعم الواشون بماء الفرات وخيراته... فهذه الرسالة القصيرة تركز في بيان الشُّبْهة التي أُخِذَ بها (عَديّ) ورغبته إلى النعمان في تَفَحُّص حقيقتها.... وهي نسق فني مُوَحَّد ومتكامل في أداء المعنى المراد[1]... على حين قد تكون الرسالة جزءاً لا يتجزأ من سياق عام لقصيدة طويلة مركبة من مقاطع متعددة ذات وحدات متضافرة تؤدي الغرض الذي بنيت عليه القصيدة...

لذا فإن توظيف الرسالة الشعرية في التشكيل الفني للشعر الجاهلي، عامة وفي القصيدة خاصة يعبر عن حالة التناغم في المقطع الشعري لأن الرسالة الشعرية تبرز في صميم حكاية ذاتية يرويها الشاعر، ويتوجه بها إلى الآخر؛ إنها حديث بين الذات والآخر في موضوع ما؛ ثم يُضاف إليها شخصيات تكمّل الحَدَث الذي دار في زمان ما ومكان ما... فإذا وقعت منفردة بذاتها كانت أهدافها منسجمة مع طبيعتها ووظيفتها؛ وإذا وقعت في سياق قصيدة مركبة أو بسيطة فهي نسق فني يسخّره الشاعر لغايات ذاتية تتجاوب مع غرض هذه القصيدة، كما نراه في مطلع قصيدة النابغة الذبياني يعاتب فيها بني مُرَّة لأنهم تحالفوا عليه وعلى قومه؛ وتبلغ ثمانية عشر بيتاً[2]. وكل من يتحدث عن وظيفة الرسالة الشعرية؛ وجملة الأساليب المذكورة

في الحلق. الأواجن: جمع آجن، وهو الماء المتغير اللون والطعم.

[1] انظر مثلاً (ديوان النابغة 7 ــ 81 و 104 و 111).

[2] انظر (ديوان النابغة 153 ــ 156، وانظر فيه رسالة أخرى جاءت في ختام القصيدة في أربعة ابيات 71) وانظر ما يأتي في القسم الأخير (ص 197 ــ 199).

سابقاً وأثرها العظيم في وحدة البنية المقطعية للقصيدة لا يمكنه أن يتغافل عن قصيدة (الأفوه الأوْدي) التي دعا فيها قومه إلى إصلاح شأنهم السياسي، بالتماسك والتكاتف واختيار المؤهل لرئاسة القبيلة؛ لأن الجُهَّال إذا سادوا كان الأمر وبالاً عليهم جميعاً.. فعليهم أن يبتعدوا عن مواطن الغي والضلال، واختيار القادة من ذوي المروءة والرأي والصلاح والحكمة... فالبيت الذي لا يكون له أعمدة صلبة، وأوتاد قوية تتقاذفه الرياح... وحين أبلغ قومه هذه الرسالة كان مشحوناً بعاطفة لاهبة "والنظم صناعة آلتها الطبع، والطبع استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها"[1] لذا يقول: [2]

أمـــــارةُ الغـــــيّ أنْ تلقـــــى الجميـــــعَ لـــــدى
الإِبـــــرامِ للأمْـــــرِ؛ والأذنـــــابُ أقتـــــادُ

حـــــانَ الرحيـــــلُ إلـــــى قَـــــوْمٍ، وإن بَعُـــــدوا
مـــــنّهم صَـــــلاحٌ لمُرْتـــــادٍ وأرْشـــــادُ

فســـــوف أَجْعَـــــلُ بُعْـــــدَ الأَرْضِ دونكـــــمُ
وإن دَنَـــــتْ رَحِـــــمٌ مـــــنكمْ ومـــــيلادُ

إنَّ النَّجـــــاءَ إذا مـــــا كنْـــــتُ مِـــــنْ نَفَـــــرِ
مِـــــنْ أَجَّـــــةِ الغـــــيّ إبْعـــــادٌ فإِبعـــــادُ

والخيْـــــرُ تَـــــزْداد منْـــــهُ مـــــا لقِيْـــــتَ بـــــهِ
والشَّـــــرُّ يكفيْـــــكَ منـــــه، قَـــــلَّ مـــــا زَادُ

والبَيْـــــتُ لا يُبْتَنـــــى إلّا لـــــه عَمَـــــدٌ
ولا عمـــــادَ إذا لَـــــمْ تَـــــرْسُ أَوْتـــــادُ

فـــــإن تجمَّـــــعَ أوتـــــادٌ وأعْمـــــدةٌ
وســـــاكِنٌ بلغُـــــوا الأَمْـــــرَ الـــــذي كـــــادُوا

لا يُصْـــــلِحُ النَّـــــاسُ فوضَـــــى لا سَـــــرَاةَ لهُـــــمْ

---

[1] منهاج البلغاء 199.

[2] موسوعة الشعر العربي 380/1 ــ 382 والطرائف الأدبية 9 ــ 10 مع اختلاف ترتيب الأبيات.

ولا سَــــــــــرَاةَ إذا جُهَّــــــــــالُهم سَــــــــادُوا

تُهْــــدى الأَمُـــورُ بأَهْـــلِ الـــرأي مـــا صَــلُحتْ
فــــــإن تولَّـــــــتْ، فبالأَشْـــــــرَارِ تنقـــــادُ

إذا تـــــــولَّى سَـــــــرَاةُ النَّــــــاسِ أمــــــرَهُمُ
نَمـــــا علـــــى ذاكَ أَمْـــــرُ القَـــــوْمِ فـــــازدادوا

فينــــــا معاشِـــــرُ لـــــم يَبْنُـــــوا لقـــــومِهُمُ
وإن بَنَـــــى قَـــــوْمُهمْ مـــــا أَفْســـــدوا عـــــادوا

لا يَرْشُـــــدونَ ولـــــن يرعَـــــوا لمُرْشِـــــدهم
والجَهْـــلِ مِـــنْهم، معـــاً، والغـــيُّ مِيْعـــادُ
أَضْـــحَوا كقَيْـــلِ بـــنِ عَمْـــروِ فـــي عَشِـــيرتهِ
إذْ أَهْلِكَـــتْ بالـــذي سَـــدَّى لهـــا عَـــادُ

أو بعــــــدَهُ كقُــــــدارِ حــــــين تابعَــــــهُ
علَـــى الغَوايـــةِ، أَقْـــوامٌ فَقـــدْ بـــادُوْا

ليست القوة المائزة لهذه القصيدة المؤلفة من أربعة عشر بيتاً تتجلى ـ فقط ـ من تلك الموازنة بين الفعل المُدَمر للجهلة والسفلة، وأصحاب الشهوات إذا سيطروا على السلطة، وبين هذا الفعل الضال الفاسد الذي يفني القبيلة كما أفنى قُدار قبيلته، أو قبيلة ابن عمرو التي فشا فيها الفَسَاد... وإنما تكمن القوة ـ أيضاً ـ في هذه الحكمة الأبدية التي أرساها لتدور مع مطلع كل شمس بأن الفساد يدمر الأمم؛ وبأن الأمر إذا وسد إلى غير أهله كان وبالاً عليهم... وقد بنى هذا كله وفق معنى دائري يدور مع بنية القصيدة من البداية حتى النهاية في طبيعة فنية كأنها صُبَّت صباً؛ فقد بدأ بالتحذير من الغواية والشر وتسليم الأمارة إلى الأذناب وانتهى بالكارثة المحتمة حين لا يستمع القوم لأصحاب الرأي... وإذا عجز صاحب الرأي فلابد له من الرحيل عن هذا الشر... فالبعد أَفْضل له بكثير من أن يشاهد الشَّرَّ؛ أو الفساد ولا يقدر على معالجته... فالبناء الدائري للمقطع زمانياً وفنياً أتاح للشاعر أن يعرض الحقائق التي يعرضها بأساليب متكاملة فيما بينها من الشرط إلى النفي والتضمين، إلى الإيجاب والسلب، والمقابلة، والعطف والتعطف وهو ينتقل وفق أسلوب الالتفات بين الخبر والإنشاء؛ ما أنتج وحدة التصور "اللائقة بتلك الأغراض وتصور

المعاني المنتسبة إلى تلك المقاصد"[1]

وقد ربط ذلك كله بوحدة وزن البحر البسيط الذي يساعد على إطالة التفكير مع قوة التأثير بما يملكه من طول الموسيقى؛ وتدافع الإيقاع الحركي الذي انتهى إلى قافية تعتمد روي الدال... وهو ذو صوت حاد بموجاته المكثفة له ولكنه حين أشبعه بالضمة خفف من وطأة شدته؛ وأتاح له الاستقرار الانفعالي في آخر كل بيت...

وأيٌّ مقطع فني في أي قصيدة جاهلية يحمل طابعه الجمالي في ذاته؛ ويرسم ألوان أنساقه من خلال وحدة إيقاعية داخلية دلالية تنتهي إلى علاقة وطيدة مع الوزن والقافية من جهة ومع المعاني وتصوراتها من جهة أخرى. وبهذا فنحن نقيس القُبْح والجمال إلى بنية الكلام ذاته في وحدة فنية مثيرة، وأدواتها ما ذكرناه من اساليب تتجاوب مع وحدة القِرَان التي توقف عندها عَدَد من النقاد العرب القدامى. ولها وجوه عِدَّة تتمثل بجزء من الأساليب السابقة كالقسم[2] والشرط والنداء والطلب؛ (فلكل من هذه الأساليب فعل مقترن بالآخر) وكذا الاقتران في (الاستدارة والإضافة والعطف و... والتشبيه والاستعارة، والتضمين[3] والتدوير...) وكل ذلك يرتقي بوحدة النظم ثم وحدة المقطع، أينما ورد فيه؛ من بدايته حتى النهاية... لأنه يحقق معادلة التناغم والانسجام والتنامي، وقد قيل: إن القرين بالمقارن مُقْتَدٍ[4]... ثم إن الاستعارة التمثيلية ـــ مثلاً تقرن الشيء المستعار له "بالشيء الحقيقي في الكلام؛ ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية"[5]، وجعله (حازم القَرْطاجني) من حُسْن

---

[1] منهاج البلغاء 202.

[2] انظر مثلاً (ديوان النابغة الذبياني 34 ــ 35 و76 و117 و167).

[3] سيأتي ذكر التضمين؛ وهو إقامة التناسب بين الأبيات شكلاً ومعنى، فيأتي البيت كأخيه الذي سبقه، وقد يكون تعليق بيت سابق بلاحق مع العطف أو غيره وفق ما ذكره ابن رشيق في العمدة 143/1 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 190 ومصطلحات نقدية 138 ــ 139.

[4] انظر ديوان طرفة بن العبد 151.

[5] منهاج البلغاء 128 وانظر مصطلحات نقدية 185.

الاقتران..[1]

وكان الجاحظ (ت255هـ) أول من تحدث عن (وحْدة القران) من النقاد العرب القدماء حين قال "عمر بن لَجَأ لبعض الشعر: أنا أشعر منك!! قال: وبمَ ذاك؟! قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه"[2].

وأعاد الحديث عنها بعد ذلك ثم قال: "وعابَ رؤية شعر ابنه فقال: ليس لشعره قِرَان)" ثم علق على هذا قائلاً: "وجعل البيت أَخا البيت إذا أشبهه، وكان حقه أن يوضع إلى جنبه"[3]...

وقد توالى النقاد بعده على نقل الخبرين، مع شيء من التصرف والإضافة[4] وحدد حازم القرطاجني ماهيته بقوله: "وقِرَان الشيء بما يزيل الغموض أو الاشتكال الواقع فيه، يكون بأن يتبع الشيء بما يكون شرحاً له؛ أو تفسيراً من جهة ما يكون في معناه، أو تكون دلالته في معنى دلالته، أو من جهة ما يناسبه ويشابهه؛ ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أنَّ فيها دلالات على إبانة ما انْبَهَمَ في الأشياء المقترنة بها"[5]

وفي هذا المقام نرى أن بعض أشكال نظرية التناص التي تعد واحدة من نظريات ما بعد الحداثة لا تغترب عن فكرة وَحْدة القران؛ لأن النص عند أربابها بؤرة لألف بؤرة اجتمعت فيه؛ ما يعني أنه يستدعي كل المكونات الفنية التي بُني عليها، شكلاً ومضموناً كالاقتباس والتضمين[6]؛ وإن كانت هذه النظرية أعظم شمولاً من وحدة القران.

وكذلك تعدُّ فكرة التداعي في النقد الحديث في بعض وجوهها مماثلة لوحدة القران... فالتداعي "هو اقتران مفهوم بمفاهيم أخرى في

---

[1] انظر منهاج البلغاء 128 ــ 129 وعيار الشعر 11 و 16.

[2] البيان والتبيين 1/ 206.

[3] البيان والتبين 228/1.

[4] انظر الشعر والشعراء 90/1.

[5] منهاج البلغاء 176.

[6] انظر المسبار في النقد الأدبي 149 ــ 189.

ذهن المتكلم أو السامع، أو هو إحداث علاقة بين مُدْرَكين لاقترانهما في الذهن بسبب من الأسباب. وقد لا يكون للمنطق، ولا للتسلسل في الحياة اليومية نصيب في هذه العلاقة، واللسانيون يتحدثون عن نوعين من التداعي:

1ـ التداعي النَّظْمي أو التركيبي، وهو يحدث عند تكرار اقتران كلمتين متجاورتين إحداهما بالأخرى في السلسلة الكلامية...

2ـ التداعي الاستبدالي، وهو يحدث عند اقتران كلمتين يمكن استبدال إحداهما بالأخرى في المكان ذاته من السلسلة الكلامية"[1]

ونرى أن النوع الأول من التداعي يتصل بمفهوم وحدة القران؛ بينما يتصل الثاني بالمجاز والاستعارة اللذين يتناغمان مع هذه الوحدة... ومهما قيل في هذا الشأن أو ذاك فهما يتماثلان في الماهية التي تعزز الوحدة الفنية المتكاملة في المقطع، ثم في مقاطع القصيدة... فوحدة القران تبرز أن البناء الكلامي الفني "يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض"[2] وفق ما نراه ــ مثلاً ــ في قول تأبّط شراً: [3]

وذي رَحِمٍ أَحَالَ الدّهْرُ عنَهُ
فليسَ لهُ لدَى رَحِمٍ حَرِيمُ

أصابَ الدَّهْرُ آمَنَ مَرْوَتيهِ
فألقاهُ المُصَاحبُ والحَمِيمُ

مَدَدْتُ لهُ يميناً منْ جَناحِي
لها وَفْرٌ وحَافيةٌ رَخُومُ

أَوَاسِيْهِ علَى الأيّامِ إنِي
إذا قَعَدَتْ بِهِ اللّؤمَا ألُوم

---

(1) معجم النقد الأدبي الحديث 78 وانظر دراسات في نقد الشعر 42 ـ 43 و 99 ـ 102.

(2) الموازنة 263 وانظر فيه 151 ـ 152.

(3) ديوان تأبط شراً 204 ــ 205.

هذا هو المقطع الأخير من قصيدة بلغت ثلاثة عشر بيتاً، وفيه يعطف على قريب له؛ ويفخر بأنه يساعده إذا مال عليه الدهر، وأنزل به البلاء؛ وأصابته الشدائد ولم يجد أحداً يمد له يد العون، ويحوطه بجناحيه، وبدأ اللؤماء ينالون منه... فالقصيدة تسير على هذا النسق المترابط، والمتناغم في السياق الفني الذي يؤكد وَحْدة القران بين كل بيت وأخيه سواء كان في التركيز على عودة الضمائر في الجمل التي وصف فيها قريبه أم الجمل التي يتحدث فيها عن أفعاله معه... ومثله ما نراه في مقطع مشهور لامرئ القيس تداوله النقاد[1]؛ وركزوا على فكرة الاقتران بين الشكل والمضمون؛ وهو قوله:[2]

كَـــأنِّي لـــمْ أَرْكَـــبْ جَـــواداً للَـــذَّةٍ
ولـــم أَتَـــبطَّنْ كاعبـــاً ذاتِ خَلْخـــالِ

ولـــم أَسْـــبَأ الـــزِّقَّ الـــرَّويَّ، ولـــم أَقُـــلْ
لخيلـــي: كُـــرّي كَـــرَّةً بَعْـــدَ إجْفـــالِ

فظاهر الكلام يوحي بأن اقتران (الشطر الأول) في البيت الأول يلائمه ــ دلالياً ــ الشطر الثاني في البيت الثاني ليكون:[3]

كـــأني لـــم أركـــبْ جـــواداً ولـــم أقـــل
لخيلـــي: كُـــرّي كَـــرَّة بعـــد إجفـــال

ولكن المبصر في تجليات وحدة القِرَان وما يقتضيه المعنى أن تقترن لذة ركوب الخيل للصيد والمتعة به؛ باللذات الجسدية الأخرى؛ ليكون الجمع في الشطر الثاني بين الشجاعة والكرم. وهو أليق بالاقتران، فضلاً عن وجود اقتران آخر يعتمد على مفهوم التضمين الذي يُعلق فيه الشاعر بيتين فأكثر بمعان متماثلة[4].

---

(1) انظر مثلاً (عيار الشعر 209 ــ 213 وكتاب الصناعتين 162 ــ 163 والعمدة 1/ 258 ــ 259 ومنهاج البلغاء 159 ــ 160).

(2) ديوان امرئ القيس 35.

(3) انظر منهاج البلغاء 159 ــ 162.

(4) انظر العمدة 2/ 26 وديوان امرئ القيس 18 (فقلت له لمّا...) وما يأتي (118) ومصطلحات نقدية 138 ــ 139؟.

ومن ثم فربّما سقط الشاعر؛ ولم يؤبَه لقصيدته، أو لشعره إذا لم يحسن إقامة التناسب في وحدة القران؛ ما يجعله يخرج عن الطَّبع والسليقة؛ والصنعة الماهرة في إجمال التفصيل؛ والاكتفاء باللمحة الشاردة، وإيراد القول على وجهه المتناسق في المقطع الفني ثم في بنية القصيدة؛ وكل شيء راجع لمقدار منظم؛ إما يكون لك وإما عليك... فالحسن لا يكون حسناً من حيث طبيعته ــ عادة ــ وإنما يكون لموقعه من الكلام، وتناغم بعضه مع بعض، وكذا التأليف في الصُّبح. ولعل المقام يفرض علينا الاستشهاد بقصيدة النابغة الذبياني في مدح عمرو بن الحارث، وهي عند بعض القدماء من أحسن القصائد افتتاحاً[1] وتخلصاً؛ ومنها:[2]

كِلِيْنِـــــــي لهَـــــــمّ يـــــــا أُمَيْمـــــــةَ ناصـــــــبِ
ولَيْـــــــلٍ أُقاسِـــــــيْهِ بطـــــــيءِ الكواكـــــــبِ

تطـــــاوَلَ حتـــــى قُلْـــــتُ: لـــــيْسَ بمُـــــنْقضٍ
ولـــــيْسَ الـــــذي يَرْعَـــــى النجـــــوم بآيـــــبِ

وصَـــــدْرٍ أَرَاحَ الليـــــلُ عـــــازبَ همّـــــهِ
تضـــاعفَ فيـــه الحـــزن مـــن كـــل جانـــبِ

علـــــيَّ لعَمْـــــروٍ نِعْمـــــةٌ بعْـــــدَ نِعْمـــــةٍ
لوالـــــدِهِ ليْسَـــــتْ بـــــذاتِ عقـــــاربِ

حَلَفْـــــتُ يمينـــــاً غيْـــــرَ ذي مَثْنَويـــــةٍ
ولا عِلْـــــمَ إلا حُسْـــــنُ ظَـــــنٍّ بغَائـــــبِ

لـــــئن كـــــان للقَبْـــــرينِ؛ قَبْـــــرٍ بِجِلَّـــــقٍ
وقَبْـــــرٍ بصَـــــيْداءَ الـــــذي عنْـــــدَ حَـــــاربِ

---

[1] انظر العمدة 1/ 218.
[2] ديوان النابغة الذبياني 40 ــ 41 وانظر فيه مثلاً آخر 67 ــ 71.

وللحـــــــارث الجَفْنــــــيّ ســـــيّد قَوْمِـــــهِ
لِيَلْتَمِسَـــــــنْ بـــــــالجَيْشِ دارَ مُحــــــاربِ

وثِقْـــتُ لـــهُ بالنَّصْـــرِ إذْ قيـــل: قـــد غَـــزَتْ
كَتائِـــــبُ مـــــن غَسَّـــــانَ غَيْـــــرُ أَشَــــائبِ

بنـــو عمّـــهِ دِنْيـــا، وعَمْـــرو بِـــنِ عـــامرٍ
أُولئـــــكَ قَــــوْمٌ بأْسُـــــهُمْ غَيْـــــرُ كَــــاذبِ

إذا مـــا غـــزوا فـــي الجـــيش حَلَّـــقَ فـــوقهم
عَصـــــائِبُ طَيْـــــرٍ تَهْتـــــدي بعَصَــــائبِ

يصـــــاحِبْنَهم حتـــــى يُغِـــــرْنَ مُغـــــارَهُمْ
مـــــن الضَّـــــارياتِ بالـــــدِّمَاءِ الـــــدَّوَاربِ

تـــــراهُنَّ خَلْـــــف القَـــوْم خُـــزْراً عُيونهـــا
جُلُـــوسَ الشـــيوخِ فـــي ثِيـــابِ المَرَانـــبِ

جـــــوانحَ قـــــد أَيْقـــــنَّ أنَّ قَبِيْلَــــــهُ
إذا مـــا التقـــى الجَمْعـــانِ أَوَّلُ غالـــبِ

لهُـــنَّ علـــيهم عـــادةٌ قَـــدْ عَرَفْنَهـــا
إذا عُـــرِّض الخطـــيُّ فَـــوْقَ الكواثـــبِ

علـــى عارفـــاتٍ للطِّعَـــانِ عَـــوَابسٍ
بِهِـــنَّ كُلُـــومٌ بـــين دامٍ وجَالـــبِ

فالقصيدة مؤلفة من تسعة وعشرين بيتاً، أثبتنا منها خَمسة عشر؛ وهي كافية لتؤكد لنا جمالية وحدة القران في عدد غير قليل من المجازات والاستعارات المثيرة؛ (وليس الذي يرعى النجوم، وصدر أراح الليل... تراهنَّ خلف القوم...) وأمثال ذلك مما ورد في باقي القصيدة... وهي تثير جمالية لا تقل عن جمالية التضمين في البيتين (العاشر والحادي عشر) ثم هذا القران الباهر بين الظاهر والباطن في

صورة النُّسور المصاحبة للجيوش والتي أشبهت الشيوخ بضخامتها وسكونها وأكسيتها السود اتي يقال لها: الثياب المرنبانية... وقد أكّدت صورة الانتصار الذي أحرزه عمرو بن الحارث وجيشه، والذي تعوّده كلما خرج لقتال أعدائه...

بل كل من تأمل النص في البنية المقطعية (لمقدمة الهم) وفي بنية مقطع المدح الطويل الذي حوى القصيدة كلها يدرك أن حجم الهَمّ الذي يعانيه النابغة لا ينقذه منه إلا أمثال عمرو بن الحارث وقومه الذين يستحقون منه كل هذا الثناء. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن النابغة أحسن أيما إحسان في مفهوم التخلص وهو "ما تخلص فيه من معنى إلى معنى" وكلما ابتعد عن معناه المركزي في المدح عاد إليه[1]

فالنابغة يعبر عن حالة الرّعب والخوف من وشاية مُرَّةَ بن ربيعة بن قُرَيع عند النعمان المنذر، لذلك فَرَّ خشية أن توقع به هذه الوشاية؛ فوجد الملجأ الأمين عند عمرو بن الحارث الغساني في الشام؛ فحماه وأمنه فاستحق مدحه؛ ما يعني أن المقدمة منسجمة مع الغرض في وحدة فنية متنامية في أبياتها وأنساقها التي تجسد مقطعاً واحداً في صميم نظرية (النظم) ووحدة القرآن التي جمعت بعض الأساليب البلاغية والنحوية؛ والفنية فمنحت الكمال للشكل والمضمون... ولا ضير أن نجمل دلالة الأبيات لإدراك قيمة وحدة القِرَان؛ فالشاعر يطالعنا بخطاب أميمة طالباً منها أن تدعه لأحزانه؛ التي طالت عليه بدليل طول الليل الذي لا يريد أن ينقضي؛ إذ ظل الصباح يراقب النجوم؛ كناية عن النابغة الذي بات يسامرها كما يفعل راعي الماشية مترقباً طلوع الصباح، ولكن دون أمل. فهناك سلسلة أنساق دقيقة في الدلالة من دون تقديم أو تأخير بُنيت على أسلوب الاستعارة التي تتضمن معاني خفية وجلية... ثم يعرض في البيت الثالث معنىً مرتبطاً بالمعنى المتقدم... ويخالف فيه أمثاله من معاني الشعراء[2]؛ وهي مخالفة تعانق الحالة النفسية للشاعر حين ظن أن دخول الليل قد أزاح عن كاهله هَمَّ النهار؛ لأنه سيأخذ حظه من الراحة والهدوء كما هو حال راعي الضأن؛ ولكنه تيقظ من توهمه حين كرَّ عليه الهم بأشد مما كان عليه في النهار... لذا لم يكن ليستريح من هذا الهم إلا بوجود

---

(1) انظر العمدة 1/ 237.

(2) انظر مثلاً ديوان امرئ القيس 18 ــ 19 وديوان عدي بن زيد 59 و 63.

عمرو بن الحارث، الذي أنقذه مما هو فيه فسعد ونعم بالراحة (علي لعَمْرو نِعمة بعد نعمة...)...

ونكتفي بهذه الإشارات المركزة لوحدة القران في الشكل الفني للمقطع؛ وهي وحدة توازي (نظرية النظم) التي تقوم عناصرها الفنية على اتحاد أجزاء الكلام في نسق لغوي بلاغي بنيوي يتكامل فيه المعنى بالبنية الصغرى؛ ثم يتنامى التلاحم في النسق الذي يليه، ويتنوع ليأتي الشاعر على المراد من الوحدة الفنية الكاملة لبنية القصيدة سواء بنيت على مقطع واحد أم أكثر، ما يجعل وقعه حسناً في النفس، وأجلى للمقاصد المرجوة، ولا يضيرها من افتقار قصيدة هنا وقصيدة هناك لتلك الوحدة لأن صاحبها لم يحسن توظيف وحدة القران للغرض المراد[1].

وأياً ما تكن قيمة وحدة القِرَان النقدية والفنية فإنها لم تلق عناية كافية بوصفها تقنية لدراسة وحدة العمل الأدبي، على الرغم من أنها تعتمد أساليب تشكيلية متنوعة وثرية يجسد الشاعر من خلالها تجربته الشعرية؛ سواء كانت مرسلة على الطبع أم هَذَّبتها الصنعة؛ وأكملها الحذق الماهر للتثقيف... وهي من دون شك توازي ما تستلهمه الذات من المظان المتنوعة التي تحرص على تلقفها ونسجها في ثوبٍ مُطَرَّز بالنقوش ومُوَشى بالألوان... وتؤكد وجودها في وحدة دلالية تعبر عن معانقتها لجوهر القصيدة وظائف وأهدافاً لتحقق بتكامل وحدة الشكل مع المضمون شعريتها المجلية[2]

وإذا كان بعض الدارسين قد أشاروا إلى وحدة القصيدة في إطار بنيتها وحللوا ذلك في دراساتهم[3]،فإننا نستكمل هنا ما يتعلق بالوحدة الفنية لبنية القصيدة المركبة من مقطعين فأكثر وهي تبدأ عادة بواحدة من المقدمات الفنية أو أكثر... وفيها بعض الخصائص المميزة لها؛ وهو ما سيأتي ذكره.

---

[1] انظر الشعر والشعراء 1/ 76 و90.

[2] انظر في الشعرية 21 و 57 ــــ 59 و 64 و 72 و143 ومعجم النقد الأدبي الحديث 188.

[3] انظر مثلاً: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)

(2)

الشكل الفني لبنية القصيدة الكبرى

قد يقول قائل: لِمَ هذه العناية بوحدة القصيدة الصغرى والكبرى؟ أليس ذلك يعود إلى عدم وجودها؛ وأنت تذهب إلى إثباتها؟!

وإذا كانت الإجابة قد وردت من قبل على نحو ما فإنني أبتغي فتح الباب الذي أغلق على بعض الآراء بأن القصيدة الجاهلية لا تعنى إلا بوحدة البيت ولا سيما أن عدداً من الباحثين يؤمن إيماناً مطلقاً بفقدها للوحدة العضوية..

ونرى أن أي نص مهما بلغ حجمه له بنية فنية يتجسد فيها الشكل والمضمون؛ ولو كانت غير متدرجة أو غير متماسكة وفق خصائص الوحدة العضوية ولكنها الوحدة التي لا تقتصر على الشكل الفني للعمل الأدبي واستقلاله عن العناصر الخارجية التي ترتبط بنفسية مبدعة؛ وتفسيراته الاجتماعية... إذ عزز المنهج البنيوي الشكلي دراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية سيمولوجية[1].. ولهذا فنحن نبحث عن الوحدة الفنية لبنية متلاحقة، متضامنة تجمعها تقنيات محددة؛ تقنيات تبرز في الشكل الخارجي الذي يدل على المضمون وتؤكد ذاتها بأنها متكاملة فيما بينها على صعد شتى...

وليس بالضرورة أن تكون مشابهة للوحدة الفنية في بنية أي جنس آخر يبنى على (بداية ووسط ونهاية).. على الرغم من أن الأشعار القصصية التي دخلت القصيدة الجاهلية تملك مثل هذه التقنية الفنية.

ثم إن بنية القصيدة الكبرى تتصف بسمات وتحمل وظائف شاملة قد لا تظهر بوضوح في البنى الصُّغرى؛ ولكن من يجمع هذه البنيات ويتأملها يدرك الروابط الفنية التي قامت عليها، بوصفها خصائص

---

[1] انظر تحليل الخطاب الأدبي 40.

جاذبة تتكامل مع غيرها لتحقق الوظيفة التي وجدت من أجلها على صعيد الشكل الداخلي والخارجي... ما يعني أنها مكونات بنائية غير محايدة... ولا يفوتنا هنا أن نقول: إن طبيعة كل قصيدة جاهلية مركبة لا تعني أنها تماثل أختها؛ ومثلما تتباين بنيتها الخارجية، تتباين الرؤية النقدية إليها... ولعل هذا ما انطلق منه عدد من أرباب المنهج البنيوي من العرب المحدثين الذين ذكرنا قسماً منهم في المدخل وبخاصة أصحاب البنيوية الشكلية[1] الذين حاولوا الكشف عن الرؤى التي توحيها كل بنية فنية سواء كانت متصلة أم منفصلة؛ وساكنة أم نامية؛ فضلاً عن أن لكل بنية مستوى يحدد طبيعة ماهية الوحدة للبنى الفنية الصغرى، ثم الكبرى.

ويرى بعض الدارسين أن هناك شعراً قديماً تميز بلغة خاصة غلبت عليها، كما غلبت مصطلحات خاصة به، ورموز شاعت لدى شعرائه كالشعر الصوفي الذي عرفه العرب في أواخر العهد الأموي[2]... وذهب آخرون إلى أن لكل غرضٍ شعري لغته؛ ورموزه الخاصة به[3].

وأياً كانت وجاهة هذا الرأي فأي لفظ قد ينقل من موضوع إلى موضوع أو من غرض إلى غرض وفق الوظيفة الدلالية التي يستخدمها الشاعر في صوره الشعرية التي تكون على وجه الحقيقة أو المجاز... فاللغة الأدبية تقوم على جماليات وخصائص في أي من الأجناس الأدبية؛ وهي بخلاف اللغة العادية التي تؤدي وظيفة الاتصال؛ أو بخلاف اللغة العلمية التي تؤدي الحقائق المباشرة بوضوح ودقة... لذلك يكفي أن تكون لغة الشعر لغة أدبية وهذه سمة عامة للأدب الرفيع بكل أجناسه؛ وهي الوحدة العامة، ولامزية لها في تشكيل وحدة فنية لأي نص... ثم إن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون سمة لكل قصيدة؛ بأساليبها البلاغية المتنوعة[4] وبطبيعة البوح الذي

---

[1] انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 ـ 14 و 62 و 67 ـ 68 و 75 ـ 148.

[2] انظر تجليات التصوف وجمالياته 16 ــ 17 و 90 و 102 و 107 و 112 ــ 116 و 130 ــ 137 و 148 ــ 159.

[3] انظر دينامية النص 56 ــ 57.

[4] انظر دينامية النص 56 ــ 57.

يعتمد الالتباس والانزياح؛ والتعمية والخداع و...[1] ولما كان ذلك كذلك كان علينا أن نتحدث عن بعض القضايا المهمة في الوحدة الفنية الكبرى للشكل كالمطالع والخواتيم؛ والخروج والجسور بين مقاطع القصيدة، والوزن والقافية.

---

[1] انظر السابق 206 وانظر تحليل الخطاب الأدبي 263 – 271.

أـ مطالع القصائد وخواتيمها:

ما من باحث يتناول وحدة النص الأدبية يمكنه أن يتجاوز النظر إلى بداية كل قصيدة وخاتمتها؛ بوصفها جزءاً من البنية الأصلية فيها؛ وكل بنية مفتاحية جاذبة، وكل نهاية مستقرة في الأذهان؛ ولكل شعر مفتاح وقفل[1]، مثلما كان له فصل ووصل وتضافر بين أجزاء المقطع وتكامل[2]؛ وحسن تخلص من معنى من معنى، أدى إلى الوحدة الفنية فيه...

وقد سبق أن أشرنا إلى إجادة النابغة الذبياني إلى افتتاح قصيدته بالهم في مدح عمرو بن الحارث؛ وبديع ما قام به الأفوه الأودي في رد الخاتمة على المقدمة في حركة دلالية دائرية تتجاوب مع شعور المتلقي في كل زمان ومكان؛ إذ لم تختلف هذه البنية على اختلاف روايات القصيدة[3].

وكان بعض النقاد العرب القدامى كابن رشيق قد سبق أصحاب المنهج البنيوي التكويني في الحديث عن البنى الفنية وربطها بالسياق ومرجعياتها الاجتماعية والثقافية والذاتية[4]... ومن ثم أحسن الحديث عن المطالع والخواتيم باعتبار وظائفها النفسية والاجتماعية، وباعتبار المتلقي في وقت واحد ونوعه وجنسه...

1ـــ فعلى صعيد الوظيفة النفسية فإن الافتتاح أول ما يقرع الأسماع، ويؤدي إلى ارتياح أو نفور عند المخاطب/ المتلقي[5]؛ ويستدل به على ما بعده فقال: "للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج

---

(1) انظر الوساطة 48 والعمدة 231/1 ــ 241 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 203 ــ 211 و 221 ــ 227 و229 ــ 232.

(2) انظر عيار الشعر 213 ومنهاج البلغاء 282 ــ 314.

(3) انظر القصيدة في (الطرائف الأدبية 9 ــ 10) برواية أخرى للأبيات في الترتيب؛ وكنا أشرنا إليها من قبل.

(4) انظر تحليل الخطاب الأدبي 227 ــ 264.

(5) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 237 ــ 240.

إلى ما بعده"[1]. ولذا استجاد بعض مطالع قصائد امرئ القيس ولا سيما مطلع معلقته:[2]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ ومَنْزِلِ
بسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ وحَوْمَلِ

ونقل عن سابقيه "وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر؛ لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل"[3].

وإذا كان قد أفاد في هذا الاتجاه من ابن قتيبة[4] فإن رؤيته للخاتمة لا تخرج عن طبيعة الوظيفة النفسية إذ قال: "الانتهاء قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وَجَب أن يكون الآخر قفلاً عليه"[5]

وكذا رأيناه ــ من بَعْدُ ــ عند حازم القرطاجني، ويبقى الفرق بينهما أن حازماً يشترط أن يكون المندرج الكلامي بين المطالع والخواتيم متلاحماً وبعيداً عن الحشو؛ وسفساف الكلام؛ فضلاً عن أن كلامه يشي بعنايته الخاصة بالمبدع والمتلقي معاً حين قال: "فأما ما يجب في المقاطع وهي أواخر القصائد فأن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة"[6].

2ــ أما على صعيد الوظيفة الاجتماعية فقد ربط ابن رشيق مطالع القصيدة الجاهلية بطبيعة البيئة والحياة العربية؛ وكذلك هو موقفه من بنيتها كقوله: "وكانوا قديماً أصحاب خيام؛ ينتقلون من موضع إلى

---

(1) العمدة 225/1 وانظر منهاج البلغاء 284 ــ 286 و 309.

(2) ديوان امرئ القيس 8.

(3) العمدة 218/1.

(4) انظر الشعر والشعراء 74/1 ــ 75 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 107 و 111 ــ 113 و 115.

(5) العمدة 217/1 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 229 ــ 232.

(6) منهاج البلغاء 285 وانظر عيار الشعر 24.

آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم"[1]. وكأني به يرد على ما أورده القاضي الجرجاني بشأن اضطراب القصيدة نتيجة البيئة[2].

ويستشف المدقق من هذه العبارة أن تشكيل بنية موضوعات القصيدة كانت نتيجة لتلك البيئة، ومن ثم فهي ليست متشابهة بين الشعراء لاختلاف أماكن سكناهم، وأحداث حياتهم فضلاً عن تباين مشاعرهم وهو ما نراه في قصيدة عنترة التي افتتحها متغزلاً بامرأة اسمها (رَقَاش) على سبيل التقليد وليس الغزل لذاته؛ وهو يريد منه الانتقال إلى موضوعه الأساسي (الافتخار بفروسيته). فرَقَاش رمز لنساء القبيلة اللواتي حماهن عندما خرجت قبيلته (عبس) للغزو بدليل ذكره لامرأة أخرى في القصيدة وهي (قَطَام)، فقال:[3]

نَأتـــــكَ رقـــــاشِ إلا عـــــن لِمَـــــامِ
وأَمْســـــى حَبْلُهـــــا خَلَـــــقَ الرِّمـــــام

ومـــــا ذكـــــرى رَقَـــــاشِ إذا اسْـــــتَقَرَّتْ
لـــــدى الطَّرْفَـــــاءِ عنـــــد ابنَـــــي شِـــــمَام

وَمسْـــــكِنُ أَهْلهـــــا مـــــن بطـــــن جَـــــزْعٍ
تبـــــيضُ بـــــه مَصَـــــائيفُ الحَمـــــامِ

وقفـــــت وصُـــــحْبَتي بأُريْنِبـــــاتٍ
علـــــى أَقتـــــادِ عُـــــوْجٍ كالسَّـــــمَامِ

فقُلْـــــتُ: تبيَّنُـــــوا ظُعُنـــــاً أَراهـــــا
تَحُـــــلُّ شـــــواحطاً جُـــــنْحَ الظَّـــــلام

وقـــــد كَـــــذَبَتْكَ نَفْســـــاً فاكْـــــذبَنْها

---

[1] العمدة 1/ 226 وانظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 212 ــ 221.

[2] انظر الوساطة 30 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 329.

[3] ديوان عنترة 240 ــ 245.

لِمَـــــا مَنَّتْـــــك تَغْرِيـــــراً قَطَــــامِ

ومُرْقصــــــــةٍ رَدَدْتُ الخَيــــــلَ عنهــــــا
وقَـــــــدْ همَّــــــتْ بإلقــــــاءِ الزِّمــــــامِ

فقلْـــــتُ لهــــا: اقْصِــــري منـــــه وسِــــيْري
وقـــــــد قُــــــرِعَ الجزائِـــــزُ بالخِــــــدَامِ

أكُــــــرُّ علـــــــيهم مُهْـــــــري كَليمـــــــاً
قلائِــــــــدُهُ سَــــــــبائِبُ كـــــــالقِرَامِ

كـــــأنَّ دُفُـــــوفَ مَرْجِــــعِ مِرْفقيْـــــهِ
تَوارَثَهــــــــا مَنــــــــازيعُ السِّـــــــهَامِ
تَقَعَّـــــسَ؛ وهــــو مُضْـــــطمر مُصِـــــرٌّ
بقَارحــــــةٍ علــــــى فَــــــأْسِ اللِّجَــــامِ

يُقَدِّمـــــه فَتـــــىً مـــــن خَيْـــــرِ عَـــــبْسٍ
أَبُـــــوْهُ؛ وأُمُـــــهُ مـــــن آلِ حَـــــامِ

هذه قصيدة من اثني عشر بيتاً، وهي خمسة وعشرون بيتاً في (منتهى الطلب)[1]؛ ولكن المطلع والخاتمة لم يتغيرا؛ وإنما زيدت أبيات في وصف الخيل وبطولة عنترة، وعلى أهميتها لن ننظر إليها في هذا المقام ولكننا ننظر إلى البنية العميقة للمطلع والخاتمة وفق ما أشرنا إليه. فعنترة يضع مقدمة غزلية تقليدية يذكر فيها على سبيل التخيل (رقاشِ) التي فارقته كما فارقت قبيلته مضارب الحي للنزول في حَرَّة بني سُلَيم؛ فاعترضتها قبيلة (فزَارة من ذبيان) وقاتلتها فانهزمت... أمَّا عنترة فله شأن آخر إذ وقف يحمي نساءَ عَبْس، وصبر في ساحة الوغى؛ ونجح على حين هُزم فُرسان قومه... ثم تجمعت عبس من جديد ولحقت بحذيفة بن بدر الفزاري وأخيه (حَمَل) فعثرت عليهما عند ماء يغتسلان فيه، فقتلتهما بقيادة عنترة، الذي وقف من قبل

---

[1] انظر منتهى الطلب 2/ 84 ــ 89.

في (أُرَيْنبات) وحمى النساء... ما يعني أن المرأة والقبيلة وجهان لقضية واحدة عنده... فهو من رَد خيل أعدائه عنها (ومرقصة رددت الخيل عنها...) وقد أمنت على حياتها، فسارت بطمأنينة وراحة بعد أن همت بإلقاء زمام بعيرها خائفة على نفسها؛ لأنها غدت عرضة للسبي... أي راحت تحث الإبل على السير وطفقت أصوات الخلاخيل تسمع من بعيد. لذلك تأتي الخاتمة متناغمة مع البداية ومتن القصيدة؛ إذ يستحق هذا الفتى أن يفتخر بنفسه، وإن كانت أمه حبشية سوداء من آل حام.

لذلك أجاد ابتداء القصيدة وخاتمتها وكان القفل متناغماً مع المفتاح، بعكس بعض الشعراء الذين يتكلفون في أحدهما، وإن أجادوا في بنية القصيدة[1]. ولكن ليس بالضرورة أن تكون هناك مطالع لكل قصائد الجاهليين، فمن "الشعراء من لا يجعل لكلامه بَسْطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة؛ وذلك عندهم هو الوثب والبَتْر، والقطع والكَسْعُ؛ والاقتضاب؛ كل ذلك يقال... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء"[2].

وكذلك يفعل بعض الشعراء بالخاتمة "فيقطعها والنَّفْسُ بها متعلقة، وفيها راغبة مُشْتهية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنه لم يتعمد خاتمة. كل ذلك رغبة في أخذ العفو؛ وإسقاط الكلفة"[3] كمعلقة امرئ القيس التي أنهاها بمشهد المطر وما أحدثه من سيول جارفة أزهقت حياة الخَلْق؛ وهو ينظر إلى ذلك متألماً.

وكذا وجدنا الأمر عند حازم القرطاجني، فمن الشعراء مَنْ لا "يعتني بالمبدأ ولا بالمقطع فيختم كيفما اتفق؛ ويبدأ كيفما يتيسر له. ويعتمد هذا من يريد إعفاء خاطره، أو من يريد أن يظهر أنه لم يعتمد الروية والتنقيح في كلامه"[4].

وحين يكون المتلقي حاضراً في ذهن المبدع؛ تكون الوظيفة متجلية على الصعيدين النفسي والاجتماعي؛ ويظل حريصاً على الوحدة الفنية المتفاعلة في ذاته مع العناصر الفنية المشكلة لها وتتناغم مع الوسط الذي يحيط.. وهذا يجعلني أكمل الحديث عن المطالع

---

(1) العمدة 1/ 232.

(2) العمدة 1/ 231.

(3) العمدة 231/1.

(4) منهاج البلغاء 285 ــ 286.

والخواتيم في صميم الروابط الفنية لبنية القصيدة.

ب ـ الروابط الفنية لبنية القصيدة:

تأكد لنا ــ بما لا يقبل الشك ــ أن المطالع والخواتيم جزء لا يتجزأ من الوحدة الفنية الكبرى للقصيدة؛ سواء كانت بسيطة أم مركبة؛ وقد حرص الشعراء على العناية بهما؛ ومنهم من جعل المطلع مُصرعاً[1] ومنهم من ترك التصريع[2] ومنهم من عدد التصريع في النسيب وكل ذلك ربطوه بالغرض والمخاطب[3]... وحرصوا على المطالع القوية الجزلة التي تؤكد ذاتية متفردة؛ ولم ينكروا وجود مطالع توحي بالضعف إذا كانت الحالة الشعورية، والموقف يستدعيان ذلك كما هو عليه قصائد النسيب والاعتذار والمراثي، مثل استعمال (النداء) و(ألا) وما ماثل ذلك في الدلالة[4].

وظلت عين الشعراء والنقاد على السواء مركزة على الوحدة الفنية الكبرى للقصيدة المركبة والبسيطة؛ فهم ينفرون من النسج المهلهل؛ ومن تنافر الألفاظ والتراكيب وعدم ائتلاف بعضها مع بعض؛ "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سَبْكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[5]

فالجاحظ يرى هذه البنية المتماسكة للوحدة الفنية في البيت، وفي وحدة القران عندما يذكر توضيحه لها، وبيان صفاتها في الحروف والألفاظ الفصيحة التي تبعدها عن العُجْمة والتكلف، والغرابة والتعقيد، والضعف والنشاز في الإيقاع ثم تحدث عن نظرية النظم وقيمتها إذ قال: "اعلم ــ حفظك الله ــ أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية؛ وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ ديوان طرفة بن العبد 6 و 74 و 81 و 86 و 90 و 119 و 137 وديوان النابغة الذبياني 14 و 30 و 61 و 67.

[2] انظر ــ مثلاً ــ ديوان طرفة بن العبد 95و 109 و 116 و 125 و 130 وشعر زهير بن أبي سُلْمى 90 و94 و97 و153 و159 و205 و212 وشعر عروة بن الورد 32 و 55.

[3] انظر العمدة 221/1 ومنهاج البلغاء 284 وانظر مثلاً ديوان عنترة 182 ــ 183.

[4] انظر العمدة 221/1 و151/2 ــ 152.

[5] البيان والتبين 67/1 ونقله ابن رشيق في العمدة 257/1.

المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"[1]. ثم قال بعد استفاضة تعليله: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[2].

ولذلك فالنفوس ترتاح لحسن موقع الألفاظ، واصطياد المعاني الشاردة، وما غمض منها، واختيار الكلام على مقدار دقيق، معتدل القامة؛ لطيف الصورة، ولكل مقام مقال... وهذا كله يجعل الكلام بمقتضى المعاني التي تستجيب لها المشاعر وتنقاد للرؤى الكلية والجزئية؛ ما يجعل الشاعر يقسم قصيدته إلى وحدات فنية دلالية صغرى وكبرى لأن "النفوس تسأم التمادي على حالٍ واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، واستجداد الشيء بعد الشيء؛ لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به في شتى مذاهب [الكلام] المعنوية وضروب مبانيه النظمية"[3]

وقد "قيل لبعض الحُذَّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر؛ فقال: لأنني أقللت الحَزَّ، وطبقت المَفْصِل، وأَصَبْتُ مقاتل الكلام، وقَرْطَسْتُ نُكَتَ الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المَدْح والهجاء.."[4].

وبناء على ما تقدم ندرك أن القصيدة الكبرى (المركبة) تقوم على بنيات مقطعية تتكامل وحداتها الفنية بأساليب تُشَكِل بنيتها على صعيد الأنساق والفصول ثم تنمو نمواً تكاملياً لا عضوياً بين موضوع وآخر؛ أو بين مقطع ومقطع يليه وفق روابط فنية لغوية وبلاغية؛ وفي صميم ما أطلق عليه القدماء (الخروج) لتشكل وحدتها الكلية. و"الخروج أن تخرج من نسيب إلى مَدْح أو غيره بلطف تحيل"[5]، "ومن الناس من

---

(1) البيان والتبين 76/1.

(2) البيان والتبين 83/1 وانظر فيه 86 وما بعدها.

(3) منهاج البلغاء 296.

(4) العمدة 1/ 217 وانظر الرسالة الموضحة 67 ــ 69.

(5) العمدة 234/1 وانظر فيه 215 ــ 217 و 236 ــ 239 و39/2 ــ 44 وانظر الشعر والشعراء 66/1 وكتاب الصناعتين 497.

يسمي الخروج تخلصاً وتوسلاً"[1] وهو ليس كذلك لأن التخلص بين المعاني كما سبقت الإشارة إليه؛ وقد يقع ضمن أي موضوع من موضوعات القصيدة التي تدخل في المعاني الكلية[2].

وهذا يعني أن الشعراء يبنون وحدة قصيدتهم المركبة في صميم المشاعر للذات المبدعة ورؤاها؛ من دون أن تهمل المخاطب (المتلقي) الذي يظل حاضراً في ذاكرتها البعيدة، ومن دون أن تنقطع عن وجودها الحيوي؛ لأنها جزء منه؛ تندمج فيه بشكل فطري[3]. أو لنقل: إن الوحدة الفنية الصغرى في المقطع الشعري تنتقل في إطار عملية الموازنة للذات والموضوع والوجود في إطار تراتبي تارة وغير منتظم تارة أخرى، ومن الخاص إلى العام، أو العكس كما وجدناه في قصيدة عنترة التي تقدمت قبل قليل، أو تعتمد مبدأ الاستدلال والتعليل لبيان مقاصدها وأغراضها كما أوضحناه في قصيدة النابغة الذبياني التي ذكرناها، وكما هو في اعتذارياته المركبة؛ ما يؤكد أن للقصيدة وحدة فنية تعبر عن الذات والجوهر (الوجود /البيئة/ الحقيقة/ الأشياء)؛ أي إن القصيدة تجمع بين الداخل والخارج في وحدة شكلية قد تكون جلية أو خفية[4].

وكل مَنْ يتحدث عن مبدأ (الخروج) لا يمكنه إغفال ما يتعلق به من طرائق فنية مثل (التفريع والتقسيم) و(الجسور اللفظية) في الانتقال من موضوع إلى آخر... ولما جهل بعض الدارسين ذلك، أو تغاضوا عنه؛ أو لم يدركوا طبيعته حكموا على بنية القصيدة المركبة بالخلل أو الاضطراب... وهتكوا وحدتها الفنية التي عبرت عن وحدة الشعور والغرض... ما يعني أن إحراز الفضيلة في استيعابها لا يقتصر على البنيات الصغرى في المقاطع، وإنما تمتد إلى شبكة العلاقات اللغوية والبلاغية[5] والأسلوبية والتصويرية في سياق كل مقطع ثم في تتابع

---

[1] العمدة 236/1 وانظر عيار الشعر 184 و187.

[2] العمدة 238/1.

[3] انظر الرؤى المقنعة 458 ــ 466.

[4] انظر في الشعرية 21 ــ 28 و 36 – 37 ومقالات في الأسلوبية 201 ــ 235.

[5] انظر في الشعرية 13 – 16 و 41 و 60 – 61 و 80 – 81 ومقالات في الأسلوبية 201 ــ 235.

هذا السياق في وحدة أكبر... فالشاعر أشبه بنساج ماهر؛ يستند أولاً إلى اختيار خيوط ثوبه، وألوانها وأصباغها؛ ويقوم بحياكته على الشكل الذي يرضيه[1]. "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء النظم، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان بأول"[2].

وكان الشاعر أبو تمام (ت 231هـ) قد أوصى الشاعر (البحتري) بالحرص على تلاؤم مقاطع قصيدته، وأن يجعل ألفاظه على مقدار معانيه التي تليق بالسامع، وكأنه "خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام... ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به؛ ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً"[3].

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام الروابط الفنية والجسور اللفظية التي استخدمها الشعراء الجاهليون في الخروج من موضوع إلى موضوع؛ ومن مقطع إلى مقطع، ومن أبرزها (دَعْ ذا) و(عَدّ عن ذا) وقد والنداء والكاف وكأن وألا، وتلك (وواو رُبَّ) والاستدارة ونحوها[4] مما يربط أجزاء القصيدة ومقاطعها في شكل فني أبعد ما يكون عن السذاجة والتكلف والتمحل؛ والانقطاع؛ لأنها أدوات تخلّص من معنىً إلى معنىً آخر متعلق به[5] وبخاصة أنه يقوم على المشابهة والمماثلة في الدلالة، بين السابق واللاحق.

لهذا استجاد الناس والنقاد[6] طريقة الخروج في قصائد امرئ القيس من مقطع إلى آخر[7]، وكذا رأوه في قصائد أوس بن حجر[1]،

---

[1] انظر عيار الشعر 8 ودلائل الإعجاز 87 ــ 88.

[2] دلائل الإعجاز 93 وانظر فيه 81 و 85 و95 وعيار الشعر 11 و14 و50 و72 و82 و209 ومنهاج البلغاء 287.

[3] منهاج البلغاء 203 و 204.

[4] انظر العمدة 239/1 وكتاب الصناعتين 513 ــ 525 وقواعد الشعر 56 ــ 58.

[5] انظر الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) 28.

[6] انظر العمدة 118/1 ــ 119.

[7] انظر ديوان امرئ القيس 8 و 9 و10 و11 و13 و18 و19 و24 و27 و35 و38 و43 و45 و49 و57و 58 و63 و75 و79.

والنابغة الذبياني[2].

وإذا كانت هذه الأدوات وغيرها جزءاً لا يتجزأ من وحدات فنية في بنية القصيدة المفصلية فإنه لا يعني أن ننظر إليها بوصفها أداة للربط فحسب وإنما ننظر إليها بوصفها تنشئ علاقة فنية بديعة تثير الذهن على الوظيفة المعنوية التي تقدمها للوحدة الفنية الصغرى والكبرى، ما يؤكد أنها بنية علائقية لغوية ودلالية. ثم إن المستوى الشكلي لها يتركز بين المقاطع أو الموضوعات ليصبح المقطع السابق بمنزلة المقدمة للنتيجة أو منزلة القرار للجواب في المقطع اللاحق... ولعل هذا يضعنا وجهاً لوجه مع قصيدة حاجب بن حبيب الأسدي الذي فارق قبيلته وجاور قوماً مدحهم بعزهم ومروءتهم... وقد بدأ القصيدة بنسيب مكثف اقتصر على بيتين أكد فيهما حبه لامرأة يقال لها (جُمْلٌ) سعى بينهما الوشاة بالفراق كما كان فراقه لقبيلته؛ لكنه ــ وإن جاور غيرها ــ ما زال قلبه متعلقاً بها. وهذا يشي بطرافة المطلع والخاتمة التي يمدح بها رجلين تسميا باسم الحارث سبقا إلى المجد والكرم، بيد أن المتمعن في القصيدة التي تبلغ ثلاثة عشر بيتاً؛ جمعت بين النسيب ووصف الناقة والحمر الوحشية والمدح؛ لا يجد أي ذَمٍّ لقبيلته... وهذا المعنى يلابس المعنى في الافتتاح... هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن أدوات الربط (هل أبلغنها) في البيت الثالث، (وكأنها) في البيت الرابع ثم الرابط الدلالي بين البيتين التاسع والعاشر تثبت مقدار تلاحم بنية الشكل الفني للقصيدة حيث قال: [3]

أعْلَنْـــــتُ فـــــي حُـــــبّ جُمْـــــلٍ أي إعــــلانِ
وقــــد بــــدا شــــأنُها مــــن بعْــــدِ كِتْمــــانِ

وقــــد سَــــعَى بيننــــا الواشــــون واختلفــــوا
حَتّــــى تجنّبهــــا مــــن غيــــرِ هِجْــــرانِ

هــــل أبْلَغَنّهــــا بمِثــــلِ الفَحْــــلِ ناجيــــةٍ
عَــــنْسٍ عُــــذافرةٍ بالرَّحْــــلِ مِــــذعانِ

---

[1] انظر ديوان أوس بن حجر 1و 2 و 5 و 6 و 10 و 12 و 14.
[2] انظر ديوان النابغة 14 و 16 و17و 20 و31 و62 و64 و68 و115 و116 و131.
[3] المفضليات 370 ــ 371.

كأنّهـــــا واضـــــحُ الأقْـــــرابِ حـــــلاَّهُ
عـــــن مـــــاءِ مَـــــاوَانَ رامٍ بعْـــــدَ إمكـــــانِ

فجـــــال هـــــافٍ كسَـــــفّود الحديـــــد لـــــه
وســـــط الأمَـــــاعِز مـــــن نَقّـــــعٍ جنابـــــان

تهـــــوي ســـــنابك رجليـــــه مُحَنّبـــــة
فـــــي مُكْـــــرَهْ مـــــن صـــــفيح القُـــــفِّ كَـــــذَان ن[1]

ينتـــــابُ مـــــاءَ قَطيّـــــاتٍ فأخّلَفَـــــهُ
وكـــــان مَـــــوْرِدُهُ مـــــاءً بحَـــــوْرانِ

تظـــــلُّ فيـــــه بَنـــــاتُ المـــــاءِ أنّجيـــــةً
كـــــأنَّ أعْيُنَهـــــا أشـــــباهُ خِـــــيْلانِ

فلـــــمْ يَهُلَـــــهُ ولكِـــــنْ خـــــاضَ غَمْرَتَـــــهُ
يُشّـــــفي الغَليـــــلَ بعَـــــذبٍ غَيْـــــر مِـــــدَّان

ويـــــلُ أمِّ قَـــــوْمٍ رأينـــــا أمـــــسِ سَـــــادَتهمْ
فـــــي حادثـــــاتٍ ألمَّـــــتْ خَيْـــــرَ جيـــــرانِ

يَـــــرْعَيْنَ غِبّـــــاَ وإنْ يَقّصُـــــرنَ ظـــــاهرةً
يَعْطِـــــفْ كـــــرَامٌ علـــــى مـــــا أحْـــــدَثَ الجـــــاني

والحارثِـــــانِ إلـــــى غَايـــــاتِهم سَـــــبَقاَ
عَفْـــــواَ كمـــــا أحْـــــرَزَ السَّـــــبْقَ الجَـــــوادانِ

والمُعْطيـــــانِ ابْتَغـــــاءَ الحَمْـــــدِ مالَهُمـــــا

---

[1] عَنْس: صلبة قوية. عُذَافرة: ضخمة. الواضح: الأبيض الأقراب: الخواصر. حلأه: منعه. ماوان: موضع. الرامي: الصائد. الهافي: السريع؛ شبهه بالسفود لسرعته ونفاذه.
الأماعز: الأرض ذات الحجارة والحصى. النَّقْع: الغبار. المُحَنَّبة: المحنية. القُفُّ الصلب من الأرض، وصفيح القن ما استوى منها. الكَذَّان: الحجارة الرخوة.

والحَمْـــــــــدُ لا يُشْـــــــــترى إلا بأثْمَـــــــــانِ[1]

ومن يتأمل تقنية (الخروج) من موضوع إلى موضوع، أو من بنية فنية إلى أخرى يدرك هذا التعالق التعبيري في الأبعاد البنيوية للنصوص الشعرية القديمة.

وحين تحدد هذه التقنية في القصيدة المركبة بنية كل مقطع على صعيد الشكل فإنها تقوم بعملية الاندماج على مستويات عدة؛ مستوى الوحدة الدلالية الشاملة التي تستشف من البنية المضمرة في النص، ومستوى الوحدة الشعورية التي تؤطر الدلالات والمفاهيم في رؤية مشتركة تؤدي وظيفة من الوظائف[2]... وكلا المستويين يتحدان في بنية وجودية ذات معنى طريف[3]. ولا ضير أن نستحضر قصيدة المثقب العَبدي الذي افتخر بها بنفسه وقومه وجَدّه الذي أقام الصلح بين بكر وتغلب؛ وأحل الوئام بينهما: [4]

ألا حييـــــــا الـــــــدارَ المُحِيْـــــــلَ رُسُـــــــوْمُها
تَهـــــــيْجُ علينـــــــا مـــــــا يَهِـــــــيْجُ قَـــــــدِيْمُها

ســـــقى تلـــــك مـــــن دار ومَـــــنْ حَـــــلَّ رَبْعَهـــــا
ذهـــــــابُ الغـــــــوادي: وَبْلَهـــــــا ومُـــــــدِيْمُها

ظَلِلْـــــــتُ أردَّ العـــــــين عـــــــن عَبَراتِهـــــــا
إذا نَزِفَـــــــتْ كانـــــــت ســـــــراعاً جُمومُهـــــــا

كـــــــأني أقاســـــــي مـــــــن ســـــــوابقِ عَبْـــــــرةٍ
ومـــــن ليلـــــةٍ قـــــد ضَـــــافَ صَـــــدْري هُمُومُهـــــا

تَـــــــردَّ بأثنـــــــاءٍ كـــــــأنَّ نَجومَهـــــــا

---

[1] قُطَيّات وحوران: موضعان. أخلفه: وجده بغير ماء. بنات الماء: السمك والضفادع وما يألف الماء.. خِيْلان: جمع خَال، الشامة السوداء في البدن. لم يَهُلْهُ: لم يُفْزعه. الغليل: العطش. المدان: ما سال من الدلاء فاستنقع قُدام الغدير، أو يبقى في الحوض.

[2] انظر ــ مثلاً ــ ديوان المثقب العبدي (10 و 28 و 35) و83 و 86 و 95 و 101 ــ 102 و (117 و 121) و(139 و 143 و 165 و 194 و 208).

[3] سينهض كتابنا القادم (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بذلك.

[4] ديوان شعر المثقب العبدي 234 ــ 258.

حَيَـــــارى إذا مـــــا قَلَـــــت: غـــــابَ نَجومُهـــــا

فِبـــــتّ أضُـــــمُّ الـــــرٌّكّبَتين إلـــــى الحَشَـــــا
كـــــأني راقـــــي حيَّـــــةٍ أو سَـــــليْمُها

ســـــيكفيك أمْـــــرَ الهَـــــمّ عَزْمُـــــكَ صُـــــرْمَهُ
ويكفيـــــك مَخّلـــــوْجَ الأمـــــور صَـــــرِيْمُها

ويَعْمُلَـــــةٍ أرْمـــــي بهـــــا البِيْـــــدَ فـــــي السَّـــــرى
يُقَطـــــعُ أجـــــوازَ الفَـــــلاةِ رَسِـــــيْمُهَا

رَجُـــــومٍ بأثقـــــالٍ شِـــــدادٍ رَجيلـــــةٍ
إذا الآلُ فـــــي التيـــــه اسْـــــتَقَلَتْ حُزومُهـــــا

كـــــأني وأقتـــــادي علـــــى حَمْشَـــــةِ الشّـــــوى
يجـــــورُ صَـــــرَاريٌّ بهـــــا ويُقِيْمُهـــــا

أمَضّـــــي بهـــــا الأهـــــوال فـــــي كـــــل قَفْـــــرةٍ
يُنـــــادي صَـــــدَاها آخِـــــرَ الليـــــل بُوْمُهـــــا
أنَـــــصُّ السَّـــــرَى فيهـــــا بكَـــــلّ هَجِيْـــــرةٍ
تُغَيِّـــــرُ ألـــــوانَ الرِّجَـــــالِ سَـــــمُومُها

أرى بِـــــدَعاَ مُسْـــــتَحْدَثاتٍ تَريبنـــــي
يَجـــــوزُ بهـــــا مستضـــــعفٌ وحَلِيمهـــــا

فـــــإن تـــــكُ أمـــــوالٌ أصـــــيب وحُوِّلـــــت
ديـــــارٌ، فقـــــد كُنّـــــا بـــــدارٍ نَقِيْمُهـــــا

ونحمـــــي عـــــن الثغْـــــرِ المَخَـــــوفِ ويُتّقـــــى
بغارتنـــــا كَيْـــــدُ العِـــــدَى وضُـــــيومُها

صَـــــبرَنا لهـــــا حتـــــى تَفَـــــرّج بأسُـــــنا
وفِئْنـــــا لنـــــا أسْـــــلابُها وعظيْمُهـــــا

نَعُـــــدّ لأيَّـــــام الحِفَـــــاظِ مكارمـــــاَ
فَعَـــــالاَ وأعْرَاضـــــاَ صـــــحيحاَ أدِيْمُهـــــا

أبـــــي أصْـــــلَحَ الحَيَّـــــيْن بَكْـــــراً وتَغْلبـــــاَ
وقَــــد أرْعِشَـــــتْ بَكْـــــرٌ وخَفّـــــتْ حلومهـــــا

وقـــــام بصُـــــلْح بـــــين عَـــــوْفٍ وعـــــامرٍ
وخَطـــــةِ فَصْـــــلٍ مـــــا يُعـــــابُ زَعِيْمُهـــــا

يفتتح القصيدة بتحية الأطلال التي هَيَّجت فيه أمجاد الماضي؛ فدَعا لها بالسقيا لكي تظل وارفة الظلال؛ ودعا لمن حَلَّ بها في الربيع بمثل ذلك ولكن هيهات!! هيهات!! فالرسوم لا توحي إلا بالحزن؛ لأنه لم يبق منها إلا ما لصق بالأرض، لذا نزفت عيناه بالبكاء، وكأن دموعه قطرات تتسارع؛ وتنهلُّ بغزارة نتيجة الهموم التي حلت ضيفاً بصدره. وكان قد وقف في منعطف الطلل حيران كحيرة تلك النجوم التي تدور في السماء حائرة في مغيبها؛ فما كان إلا أن جمع ركبتيه على حشاه، وكأنه يحاول تعويذة نفسه كالسليم الذي يعوذ بالرقى لئلا يصاب بسوء... ثم لم يكن له أن يتخلص من هذا الهم الشديد إلا بالارتحال، والعزيمة على قطع كل صلة له بهذا الموقف القاسي فرحل على ناقة سريعة تجد في سُرى الليل، وتواصل السير في الهاجرة، وقت اشتداد الحر والريح... إنها ناقة تشبه حماراً وحشياً قوياً، دقيق القوائم يجتاز الصحراء دون أن يخطئ هدفه كالملاح الذي يعرف ماذا يريد... كانت تلك الصحراء مخيفة لا تسمع فيها إلا زقاء البوم، وأصوات الجنادب في آخر الليل... فناقته تمثل رمزية الفخار والانتصار على كل عوامل المشقة والعناء وتوصله إلى حيث يريد... وكذا كان حديثه عن جده وقومه... وإذا فقدوا المال فهم ما فقدوه عبثاً؛ إذ كان كرمهم وعطاؤهم سبباً لذلك، وما يدوم شيء على حال... ومن ثم هم قوم أشداء في المعارك، صابرون على الشدائد، تراهم يحتملون كل أنواع المآسي وصنوف البأس حتى يأتي الفرج؛ وتراهم على خيلهم يقارعون أعداءهم، ويحصلون على الغنائم؛ ويحافظون على الشرف والكرامة.. ومن ينسى جدي (أبو محصن ثعلبة بن وائلة) ومحصن أبوه الذي أصلح الحيين بعد أن كادت بكر تفنى، بمثل ما قام بصلح بين عوف وعامر، فاستحق الرئاسة والسيادة.

فالقصيدة تتألف من أربعة مقاطع (وقوف على الأطلال ورحلة على ناقة تجتاز الصحراء ومشهد حيوان الوحش، وافتخار بصفات قومه وجده).. وحين كان يتحدث عن ناقته كان هناك تداخل بين صفاته وصفاتها؛ في اندماج تفاخري لافت للنظر؛ لأن قدرتها

منصهرة في قدرته والعكس صحيح في صحراء لا تسمع فيها إلا أصوات البُوْم...

وبذلك كله أكدت القصيدة وحدتها على مستوى الشكل في إطار أفكارها المتناسقة وفي استنادها إلى تراتب تواضع عليه الشعراء الجاهليون وهم يخرجون من موضوع إلى موضوع أو من مقطع إلى آخر وفق مبدأ الخروج وروابطه الفنية التي يوظفها الشاعر في موقعها المناسب لعملية الانتقال الدلالية.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى رمزية الماء في القصيدة بوصفه رابطاً خفياً وجامعاً لموضوعاتها من الأطلال حتى النهاية، إذ يظهر بأشكال عدة كالجفاف وتصوح النبات ونضوب الغدران و...

وتجتمع هذه العناصر في إطار وحدة الزمان والمكان والحياة التي جمعت ذلك كله. ومن هنا يمكننا الانتقال إلى المكون العام الذي يظهر في الشعر القديم كله من البيتين والثلاثة، والمقطعة إلى القصيدة، وهو مكون فني موحد على صعيد الشكل الفني، إنه مكون مفصلي في الوحدة الشاملة ويتجسد في الوزن والقافية.

ج ـ وحدة الوزن والقافية والسرد

الوزن والقافية عنصران من عناصر الشعر لا غنى له عنهما ــ لدينا ــ لأنه "يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمنى والقافية. فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفى، وليس بشعر لعدم القصد والنية؛ كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ "[1]. وهذا يتجاوز ما كان قدامة بن جعفر قد انتهى إليه في تعريف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى"[2].

والوزن "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها خصوصية؛ وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[3] "والمُتزن ما عرض على الوزن فقبله، فكأن الوزن له"[4]. **ولذا فالوزن هو مجموع الإيقاعات التي تتشكل في تفعيلات تنتظم في بيت شعري ينتهي إلى قافية؛** فإذا تكررت الأبيات وزادت على عشرة فهي القصيدة[5]... والتفعيلات؛ إما خماسية (فعولن ــ فاعلن) وإما سباعية (متفاعلن ــ مستفعلن ــ مفاعلتن ــ مفاعيلن ــ مفعولات ــ فاعلاتن) وقد تصاب بزحافات وعلل، وينتج عنها جميعاً ما يسمى البحور أو الأوزان. وهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ أو 174ه) خمسة عشر وزناً استنبطها من الشعر الجاهلي، وألف فيها كتابه (العروض) وجمع الأعاريض والضُّروب والزحافات والعلل[6].

والوزن ينتظم في قسمين متساويين يسمى كل قسم شطراً؛ الأول صدر البيت وآخر تفعيلة فيه تسمى العروض؛ والثاني عجز البيت وآخر تفعيلة فيه هي الضرب؛ فإذا اقتصر الوزن على شطر واحدٍ

---

[1] العمدة 1/119 وانظر فيه 151.

[2] نقد الشعر 56.

[3] العمدة 1/134.

[4] العمدة 1/120.

[5] هذا هو تعريفنا للوزن، وهناك تعريف آخر في (معجم النقد الأدبي الحديث 320).

[6] انظر العمدة 1/ 135 ــ 136.

سمي البيت مشطوراً[1].

ولكل بيت قافية تنتهي إلى روي يطلبها المعنى وهي على مذهب الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف قبل الساكن"[2]. "وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت؛ وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول هو الوجه"[3].

ولما استندت القافية إلى حرف من حروف الهجاء، الذي انتظم أبيات القصيدة، قيل للقصيدة القافية[4]؛وسموا القصيدة بنوع "حرف الروي، لأنها تنتسب إليه؛ فيقال: قصيدة عينية أو سينية"[5].

ولعل فيما أثبته ـــ هنا ـــ كفاية للدخول إلى رؤية العلاقة بين الوزن والقافية من جهة وبين الوحدة الخارجية الظاهرة للقصيدة من جهة أخرى. فكل قصيدة قديمة وحديثة تُبْنى على تقنية الوزن والقافية واختيار حرف للروي إنما تتصف ببنية فنية منتظمة وموحدة تتعانق مع الإيقاع الداخلي لتشكل نغمة مؤثرة تتجاوب عفوياً مع الشعور العاطفي لتحقق التلاؤهم والانسجام بين المعاني أو الموضوعات التي تتشكل منها القصيدة.. فأنت قد تقرأ مقدمة طللية أو مقدمة للهم، أو الطيف أو الخيال، أو الخمرة، أو النسيب وتقرأ وصفاً للرحلة أو الناقة أو حيوان الوحش... ثم تصل إلى المدح أو الفخر أو الهجاء، أو الاعتذار أو الرثاء... ولكنك تبقى في إطاراً الوحدة الفنية للوزن والقافية... فإذا تعددت الموضوعات؛ وكان المضمون قابلاً للتأويل في ملاءمة كل موضوع للغرض الذي بنيت عليه القصيدة فإن الوزن والقافية والروي وسيلة فنية موحدة لها؛ فالتماثل ظاهر للعيان في بنيتها[6].

ونرى أن الأمر لا يقتصر على الشكل الفني الظاهري؛ لأن البنية

---

[1] انظر العمدة 1/ 181.

[2] العمدة 1/ 151.

[3] العمدة 1/ 154.

[4] انظر العمدة 1/ 154.

[5] معجم النقد الأدبي الحديث 226.

[6] انظر العمدة 1/ 180.

الإيقاعية كاملة ــ خارجية وداخلية ــ تفرض علينا أن ندرك تنوع النغمة في داخل سياق شامل، وهي تستجيب لعناصر فنية أخرى في إطار التصريع والترصيع؛ والجناس والطباق والمقابلة، وكلها تندمج في سياق خفي للوزن والقافية من دون أن نستشعرها للوهلة الأولى، وهي تعانق التجربة الشعورية التي تنتظم في وحدة تشكيلية على مستوى البنية الخارجية حتى لو دخل فيها علل وزحافات... فهذه إنما تتناغم مع حالة المبدع النفسية... وإذا كان التأويل في الدلالة يتيح للمتلقي التدخل في قراءة القصيدة فإن الوزن والقافية يفرضان نفسيهما عليه[1]... ولذا فالشاعر "بالنظر إلى ما يجب في المطالع، وما يجب في القوافي... ثلاثة مذاهب: أحدهما أن يجعل مبدأ كلامه دالاً على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة غرضه، وينظر في العبارة عن ذلك المعنى أصلح لفظه منها بالقافية؛ فإن كان مقطعها مماثلاً لما تكاثر في معاني القصيدة من المقاطع المتماثلة حصلت له البغية في المبدأ والقوافي وتمكن مما أراد... والمذهب الثاني من أثر بنية الروي على ما تكاثر من المقاطع، وافتتح بعمدة غرضه... والمذهب الثالث أن يرجح المبدأ على القوافي في ما كانت فيه المقاطع... واعلم أن للشعراء في تهديهم إلى العبارات التي ترد على الأفكار أول ما ترد متزنة منطبعة على مقدار الكلام المقفى ومقطعه إلى العبارة.."[2] ومن ثم خصص القرطاجني فصلاً للأوزان[3] تناول صفاتها وعلاقتها بالزمان والأهداف التي تبنى عليها القصائد ثم قال: "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف.."[4] ثم تنبه (حازم القرطاجني) على التفاضل بين شاعرين

---

(1) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 158 ــ 199 فقد فصل فيه الحديث فأغنى وأفاد، فارجع إليه.

(2) منهاج البلغاء 206 ــ 207 وانظر العمدة 1/ 151 و 180.

(3) انظر منهاج البلغاء 226 ــ 269.

(4) منهاج البلغاء 268.

اثنين ينظمان على وزن واحد لحدة "النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت. وكانا قد سلكا مسلكاً واحداً، وذهبا من المقاصد مذهباً واحداً"[1]. ولعل هذا أشد ما ينطبق على قصائد الرثاء التي وحدها الموقف الحزين؛ بيد أن هذا الموقف كان يختلف من شاعر إلى آخر؛ بمثل ما يختلف الوزن الذي تتلون إيقاعاته وقافيته بتلون مشاعر الرثاة.

ثم إن ذلك لم يكن لينحصر بالمراثي فزهير بن أبي سلمى يستخدم وزن الطويل في قصيدتين مدحيتين الأولى في مدح حصن بن حذيفة، وتشابه فيهما المطلع:[2]

صَحَا القَلْبُ عَنْ سلمى وأَقْصَر باطِلُهْ
وعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ

والثانية في مدح سنان بن أبي حارثة المري: [3]

صحا القلب عن سَلْمى وقد كادَ لا يَسْلو
وأَقْفَرَ من سلمى التَّعانِيْقُ فالثِّقْلُ

إن المتأمل في الإيقاع الداخلي يدرك شيئين اثنين الأول اختلاف طريقة التوازن؛ والتقسيم والتكرار بين القصيدتين؛ والثاني طريقة السرد القصصي وهما لا ينقطعان عن الوزن والقافية... فالأول غلب على اللامية المضمومة التي مدح بها سناناً؛ وتكامل فيها مع الجناس والطباق في إيقاع روحي يدخل القلب[4] بينما اجتمع الإيقاع والسرد في القصيدة اللامية الموصولة بالهاء الساكنة؛ التي مدح بها حِصْناً؛ فكان السرد القصصي جزءاً من الزمن الذاتي والاجتماعي الذي يُعَدُّ من سمات الشعر الجاهلي كله... وهو ما سنشير إليه بعد قليل. ولعل تقييد هاء الوصل بالسكون بعد لام مضمومة يدل على روح الاستعلاء المعبرة عن قوة حصن وعنفوانه... وهذا يُسْتَشفّ مما قاله حازم

---

[1] منهاج البلغاء 270.

[2] شعر زهير بن أبي سلمى 45.

[3] السابق 31.

[4] انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 4/ 47.

القرطاجني: "وقد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر؛ فتارةً يبني على القافية جميع البيت؛ وتارة شطره أو أكثر، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له نقيض هذه الحال، فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر..."[1].

ثم إن المتأمل في بنية كل من القصيدتين يدرك أن الوحدة الخارجية الجامعة التي تتمثل بالوزن والقافية المتعالقة ببنية إيقاعية داخلية تشكل جسداً خارجياً ظاهرياً بينما يختزن هذا الجسد دلالات باهرة على صعيد الذات والموضوع... ما يؤكد العلاقة بين الثابت والمتحول، أو الظاهر والباطن... فهناك علاقة "تنشأ بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة والرؤيا الأساسية التي" تكونها، [2] و"إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري؛ إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها؛ فإن الإيقاع يتبع مبدئياً حركة القصيدة"[3].

ثم إن الوزن والقافية لا ينقطعان في مفهوم (أرسطو) عن (السرد)[4]؛ ما يعني أنهما يشكلان معاً وعاءً خارجياً للقصيدة، أو عناصر موحدة؛ وإن قامت على تشابكات فنية معقدة. وقد تبع (ابن سينا) أرسطو في هذا الشأن حين تحدث عن (الأقاويل الشعرية) ورأى أن العناصر الفنية التي تتكئ على الواقع والحدث إنما تتماهى بالبناء القصصي المستند إلى السرد وطريقة الحوار، في زمان ما، ومكان ما، وينتظمها حبكة من نوع ما، لإبراز طبيعة الشخصية الأساسية في العمل الأدبي وبيان الوظيفة المرادة فقال: "وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم [أي للعرب] والأوزان التي تلائم القصص فسبيلها سبيل

---

[1] منهاج البلغاء 281 وانظر العمدة 1/ 127 و 129.

[2] الرؤى المقنعة 248 وانظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 4/ 66 ــ 67.

[3] دراسات في نقد الشعر (الياس خوري) 95 وانظر فيه 53 ــ 56.

[4] انظر كتاب أرسطو طاليس 65 و 74 و130 و131 و 134 وتأثر به ابن سينا (انظر فيها 205).

(طراغوذيا)[1] في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة. ولا تقع استدلالات على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة"[2] التي توافق الزمن النفسي للقصيدة بوصفه رباطاً خارجياً وداخلياً يوحد الوزن والقافية بالدلالة. ثم قال: "الشعر يحاكي القول والوزن" ويرى "أن الوزن واللحن يتبعان الغرض من التخييل، وينسبان المعاني المتخيلة"[3]،وكذلك يرى أن "القصص الشعري" "تخييل الأزمنة وماذا يعرض فيها"[4]...

وبناء على ذلك كله يصبح الوزن والقافية والقصص الشعري (السرد) إطاراً خارجياً في صميم الزمن المتخيل المعبر عن دلالات شتى... أي إن ذلك كله يجسد أنماطاً من الروابط الخارجية التي توحد القصيدة في صميم رؤية المبدع والاندماج بمشاعره...

وإذا كان ذلك كذلك فإن هذه الروابط ـ وإن بدت للعيان عناصر فنية موحدة للعمل الأدبي ـ تتخذ لنفسها ماهيات وأساليب تختلف من قصيدة إلى أخرى... فهي في الشعر السردي للصعاليك[5] تتمايز من شاعر إلى آخر؛ ومن ثم فهو مجتمعاً يتمايز من الشعر الجاهلي[6]، وكذلك لا تجري بأسلوب واحد في مشاهد الحيوان ولو كان في نوع واحد منه[7].

وإذا كنا سنتوقف في القسم الأخير عند الأشعار القصصية فإننا

---

[1] الطراغوذيا: هو شعر المدح المخصوص بالأخيار، والقوموذيا شعر الهجاء المخصوص بالأشرار والطبقة الدنيا؛ انظر كتاب أرسطو طاليس 46 و 52 و 134 و 158 ــ 159 و 205 و 207.

[2] كتاب أرسطو طاليس 130.

[3] السابق 213 ــ 214.

[4] السابق 213.

[5] انظر ـ مثلاً ـ ديوان تأبط شراً 61 و 63 و 68 و71 و 88 ــ 91 و 98 ــ 103 وشرح أشعار الهذليين 1/ 11 ــ 25 و 26 ــ 32 و 48 ــ 53 و 56 ــ 64 و 108 و 245 ــ 251 و 272 و 285...

[6] انظر ـ مثلاً ـ ديوان علقمة الفحل 58 ـ 63 وشرح شعر زهير بن أبي سلمى 59 و 85 و 120 و 127.

[7] انظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 61 ـ 111.

نرى هنا أن السرد يعد أحد الروابط الفنية الخارجية[1]، مثل الوزن والقافية؛ ما يجعلنا نتوقف عند قصيدة زهير المشار إليها سابقاً في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري. وهي من القصائد التي عني بها بعض النقاد المحدثين؛ وأعجبوا بها، وذهبوا فيها مذاهب شتى في التأويل؛ وربما تجاوزوا عن وحدة الوزن والقافية والسرد التي اجتمعت لها وميزتها؛ بمثل ما ميزت هذه الوحدة ـــ مجتمعة الشعر القديم ـــ بوصفه مروياً أو مسروداً على لسان الشاعر... فالشاعر سارد لخبر أو حدث أو حكاية بطريقة شعرية تتصف بالجمالية المثيرة الدلالات والنغمات والترانيم... ولعل المنهج يفرض علينا إثبات مطلع القصيدة، بوصفها المفتاح للشاعر السارد الذي عبر عن تجربة خاصة له مع ممدوحه فتلى هذه التجربة بحس عالٍ من المسؤولية الفنية التي أظهر براعته في صناعة الشعر.

فقد أعجب زهير برفض حِصن لعرض عمرو بن هند؛ وظل وفياً لتحالفه مع أسد وغطفان؛ ثم اتجه مع حلفائه لقتاله؛ فصد عمرو بن هند عنه؛ فقال زهير[2]:

صَحَا القلب عن سَلْمى، وأقْصَر باطِلَهْ
وعُرّي أفراس الصِّبا، ورواحِلَهْ

وأقْصَرتُ، عمّا تعلمين، وسُدِّدت
عليَّ، سوى قَصْدِ السبيل، معادِلَهْ

وقال العذارى: إنما أنْتَ عَمُّنا
وكان الشَّبَابُ كالخليط، نزايلَهْ

فأصبحت ما يَعْرِفْنَ إلاّ خليقتي
وإلاّ سَوادَ الرأس، والشَّيْبُ شاملَهْ

لِمَنْ طلل كالوَحي عافٍ منازِلَهْ
عَفَا الرَّسُّ منه، فالرَّسِيْسُ، فعَاقِلَهْ

---

[1] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 324.

[2] انظر شعر زهير بن أبي سلمى 45.

فرَقْـــــــدٌ، فصَـــــــاراتٌ، فأكنـــــــاف مَـــــنْعِجٍ
فشَــــــرْقيٌّ سَـــــلْمى: حَوْضُـــــــهُ فأجاولَــــــهْ

فــــــوادي البَـــــدِيّ، فـــــــالطويٌّ، فثـــــــادق
فـــــــوادي القَنَــــــان: جِزْعُـــــــهُ فأفاكِلَــــــهْ

وغيـــــث مـــــن الوســـــمي، حُــــوٌّ تلاعـــــه
أجابَـــــتْ روابيــــه النَجـــــا، وهـــــوا طلَـــــهْ

سننسى مفهوم الخروج أو الاستطراد الذي حدثنا عنه القدماء كابن رشيق[1]، وكذلك سننسى هذا الفضاء الرائع الذي حدثنا عنه الدكتور طه حسين[2]، وذلك التحليل التأويلي لمصطفى ناصف، بيد أننا ننطلق من مقولته التي علق بها على القصيدة: "أليس هذا الشعر كله عالماً فكرياً واحداً متفقاً على الأقل في إطاره العام؟ أليس هذا الاتفاق الواضح ذا دلالة مشتركة ومهما تكن محتاجة إلى التأويل؟ أليس من الممكن أن يكون الموقف من الحيوان شبيهاً من بعض الوجوه بموقف الشاعر القديم من الصم الخوالد؟ هذه الصم تتمثل أمامه فيطاردها؛ الصم الخوالد أقرب إلى الحيوان الجائع الشريد الذي أضر به الجوع، وربما كان الحيوان الذي غذاه النبات وارتوى من مائه من هذا القبيل في نظر زهير. فالصم الخوالد ليست صورة واحدة كما قلنا"[3].

ولو عدنا إلى المقدمة الغزلية التي قدمها على المقدمة الطللية، وصَرَّع في كلتيهما لتبين لنا دقة الصنعة الشعرية لديه فهو يشي بمشاكلة نفسية ودلالية مع مناسبة القصيدة إذ عزم عمرو بن هند على غزو بني ذبيان، بيد أنهم كانوا له بالمرصاد، فاستعدوا وبادروا بقيادة حِصن بن حذيفة إلى لقائه فتراجع، وقد سدت عليه السبل بعد ما علم حقيقة الأمر؛ والحكيم العاقل من يعود إلى رشد (وعري أفراس الصبا) فعمرو ترك ما كان قد عزم عليه؛ من ظلم وعدوان، وزهير ترك ركوب الباطل وطلب اللهو... وأصبح الجميع يعرف ذلك (وأقصرت عما تعلمين)... وحينما يوغل في الحديث المترابط عن موضوع

---

[1] انظر العمدة 1/ 217 — 241 و 39/2.

[2] انظر حديث الأربعاء 1/ 102 وما بعدها.

[3] صوت الشاعر القديم 60.

الشيب وتتبع صفاته إنما يوغل في الحديث عن الحكمة وخلقه الذي غدا شيمة له... ولا سيما أنه عاش في أماكن عدة، في أزمنة متفرقة مرت به... ومن ثم يذهب إلى تعدادها تأكيداً منه لمذهب الواقعية الفنية، وحرصاً منه على تذكرها لمكانتها في قلبه... ثم ينتقل إلى وصف الخيل التي أعدها بنو ذبيان لكل شأن في السلم والحرب (تميم فلوناه، فأكمل صنعه...)

ولست الآن بصدد الحديث عن مشهد الفرس ولكنني في معرض هذا السرد القصصي الهادئ الذي ينتظم القصيدة سواء كان وصفاً أم حواراً وهو يتكامل مع إيقاع الوزن الطويل القوي المتماسك في تفعيلاته المعبرة عن وعي الشاعر لما يصفه في قصيدته التي تتكامل في امتداداتها الصوتية المتكررة والمتنوعة مع الوزن والقافية لتقدم لنا الصورة التي أراد إثباتها لحصن بن حذيفة... إنها وحدة تشكيلية مثيرة على مستويات عدة إيقاعية وموسيقية؛ تنسجم مع الدلالة، وتتوشى بألوان النبات الذي يثير هدوءاً في النفس؛ ولكنه يؤجج في الباطن رغبة معاكسة لأن فرسه استطاع أني يَتَغَلَّب على ذلك الحمار الوحشي الذي غدا مقيداً؛ وكأن الفرس رمز لحصن، والحمار الوحشي رمز للملك عمرو بن هند الذي عاش في حياة النعيم والسؤدد... ومن هنا جعل النبات غيثاً، ففارق الشعراء بوصفه هذا... فبنية الوزن والإيقاع والقافية في صميم السرد تجاوبت مع تجليات الشعور والرؤيا عند زهير؛ فجاءت القصيدة على كل الصعد الفنية موحدة البناء. ولا بأس أن نثبت بضعة أبيات تؤكد ما قلنا، وتشير إلى تقنيات التقسيم البديعة لديه؛ إذ قال:

فبينـــــا نَبَغّـــــي الصَّـــــيْدَ جـــــاء غلامُنـــــا
يَـــــدِبُّ، ويُخْفـــــي شَخْصَـــــهُ، ويضـــــائِلَهْ

فقـــــال: شـــــياهٌ راتعـــــاتٌ بقَفْـــــرةٍ
لمُسْتأسِـــــدِ القَرْيـــــان، حُـــــوٍّ مَسَـــــائِلَهْ

ثـــــلاث كـــــأقواسِ السَّـــــراءِ ومِسْـــــحلٌ
قـــــد اخْضَـــــرَّ مـــــن لـــــسِّ الغَمِيـــــر جحافِلَـــــهْ

وقَـــــدْ خَـــــرَّم الطـــــرّادُ عنـــــه جِحاشَـــــهُ
فلـــــم يَبْـــــقَ إلا نَفْسَـــــهُ، وحَلائلَـــــهْ

فقـــــال أميـــــري: مـــــا تـــــرى رأي مـــــا نـــــرى

أَنَخْتِلَـــــــهُ عـــــــن نفســـــــه، أم نصـــــــاولَهْ؟!!

وأكتفي بهذا، فالقصيدة تدل على ذاتها في مظانها، وقد أبرزت صفات الممدوح بهذه الطريقة الفنية المثيرة التي اعتمدت التصوير الحسي الجميل والأساليب البلاغية واللغوية والتي تفيض بالجماليات المشرقة تكثيفاً وإيحاءً، وتتكامل في بنية موسيقية موحدة وسرد شفيف بديع حقق للقصيدة تميزها الفني، بين القصائد الخالدة في تناغمها وتلاؤمها اللذين حققا متعة الفن من خلال الاصطفاء والاختيار، وإقامة التوازن بين المكونات الفنية الخالية من الاضطراب؛ وكأن مبدأ الإدراك أو الصنعة الهادئة قد جَعَل الطبيعة فناً مفتوحاً مدركاً للذات لإقامة تجربة شعرية بديعة تجتمع فيها وحدة الشكل مع المضمون، ولا سيما حين استحالت الطبيعة إلى مادة فنية تنهض بكل ما يتوخاه الشاعر من مدحه؛ إذ وضعنا أمام مدرك حسي لطيف وبديع وكأنه يفكر تفكيراً حسياً، بل كأن الطبيعة هبةٌ من هبات فنه ووجدانه القوي الذي استطاع تشخيص الكائنات الحية[1].

وكل من يزعم أن الحداثة قرينة الزمن الفيزيائي المتجدد فقد توهم، فالحداثة قرينة الأصالة الأدبية المبدعة التي جمعت بين المكونات الفنية في بنية واحدة تحقق درجة عالية من الحب والعاطفة الجياشة، وتبرز الفناء الكامل بالوجود/الطبيعة؛ وتنهض برسالة تجعل الممدوح ــ هنا ــ يبلغ مكانة قل من يرقى إليها أو يحققها.

ونرى أنه ما من تجربة أدبية تشبه أختها؛ وكل واحدة مخصوصة بذاتها تتوحد سياقاتها في بنيتها، لتصبح كُلاً متكاملاً... وهذا حديثنا الآتي.

---

[1] انظر الصورة الأدبية 136 ــ 137.

ثانياً ـ الوحدة الفنية في المضمون

ـ استهلال

1 ـ الوحدة النفسية والغرض.

2 ـ الوحدة المعنوية (وحدة الموضوع)

3 ـ الوحدة الواقعية

4 ـ وحدة الوجود الحيوية

الوَحْدة الفنية في المضمون

ـ استهلال:

ليس هناك من يماري ــ اليوم ــ في انقسام القصيدة إلى بسيطة ومركبة وفق مفهوم حازم القرطاجني الذي سبقت الإشارة إليه[1]... وهي تتميز من المقطعات التي اتسمت بوحدة الموضوع وطرقه مباشرة من دون مقدمات فنية... أما الخلاف في الوحدة الفنية فقد وقع في القصيدة على صعيد الشكل والمضمون، فهناك من يرى "أن القصيدة العربية لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات متلاحمة تلاحماً غير عضوي. فالشاعر ينتقل انتقالات فجائية من مقطوعة تعبّر عن موضوع إلى مقطوعة تعبّر عن موضوع آخر دون ربط أو تداخل"[2].

وهذا الرأي يخالف جهاراً عياناً كل ما تقدم في القسم السابق، وذهب إليه عدد آخر من النقاد الذين تناولوا الوحدة الفنية للقصيدة القديمة، ويخالف ما ذهب إليه حازم القرطاجني الذي أقرَّ بوحدة قصائد القدماء فقال: "اعلم أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً؛ فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيّأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً أو لا يكون قُصد أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سبباً لذكر الغرض الثاني ولا توطئة للصيرورة إليه والاستدراج إلى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام"[3].

---

[1] انظر منهاج البلغاء 303 وراجع ما تقدم 14.

[2] الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته 28.

[3] منهاج البلغاء 314.

وكل من يمعن في هذه المقولة يدرك حرص حازم والنقاد العرب القدامى على وَحْدة العمل الأدبي في مقاطع القصيدة شكلاً ومضموناً... وكان عدد منهم كالجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني قد عنوا بأنواع محددة من الوَحْدة الفنية على صعيد الشكل؛ كما تبين مما تقدم سابقاً.

وكذلك حازت وَحْدة المضمون اهتمامهم؛ وتوصل ابن قتيبة في قصيدة المدح إلى نمط من الوحدة النفسية المرتبطة بالذات المتلقية؛ واقترب منه ابن رشيق وزاد عليه حديثاً لافتاً النظر إلى الوحدة المعنوية؛ وإشارات ذكية إلى الوحدة العضوية التي طَوّر الحديث عنها حازم القرطاجني... وكان الجاحظ سباقاً إلى ربط مشهد الحيوان في القصيدة بغرض المدح أو الرثاء، حتى كاد يراه منتظماً في دلالته الموحية بصراع البقاء؛ ومشابهته للغاية يتوخاها الشاعر...

وإذا كان ابن طباطبا سباقاً إلى تناول الوحدة الفنية مؤيداً رأيهُ بمقاطع طويلة من قصيدة ما في حديثه النقدي المتميز؛ ثم استحضر معلقة الأعشى كاملة للاستدلال على رأي قَدَّمه بين يديها، كما تحدثنا سابقاً... وهو من أفاد من آراء أرسطو في إلماعاته الذكية عن وحدة فنية تقترب من الوحدة العضوية؛ بينما اقتصر الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) على الموازنة بين أسلوب معلقة امرئ القيس والأسلوب القرآني[1].

ثم عاد النقاد والباحثون العرب المحدثون إلى تناول الوحدة الفنية وبنية القصيدة في دراساتهم، ومن أبرزهم الدكتور طه حسين وشوقي ضيْف ويوسف خليف ومحمد النويهي ومصطفى ناصف وكمال أبو ديب وغيرهم ممن احتفت جهودهم بدراسة القصيدة كاملة أو دراسة أغلب ما ورد فيها في صميم الرؤية الشمولية.

وإذا كان هذا القسم سيفيد من رؤى القدماء والمحدثين ممن ذكرناهم أو سترد الإشارة إلى آرائهم فيما يأتي فإننا نثبت أن عدداً من الدارسين جعل كلام أرسطو عن وحدة العمل الأدبي نُصْب عينيه... وهو الذي تبنى وحدة تلاحم الأجزاء تلاحماً متدرجاً ومتماسكاً لا ينحلُّ بعضها عن بعض، فإذا ما انتقض أي جزء اختل بناء القصيدة...[2]

وكنا قد استحضرنا مشاهد الحيوان في إطار المعادل الموضوعي

---

[1] انظر إعجاز القرآن 10/2 ـ 48 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 347 ـ 352.

[2] انظر كتاب أرسطو طاليس 274 وراجع ما تقدم 14 ـ 16.

للدلالة والذات الشاعرية التي تتفاعل مع بنية القصيدة وأنساقها التي تشكل بعداً فنياً يربط ما قبلها وما بعدها في عناصر فنية متنوعة ومتكاملة[1] على حين استحضرنا مراثي الجاهلين لمواجهة الفقد والفناء والقلق والمصير؛ في صميم بنية فنية مُوَحَّدة تردُّ على العَبَث الذي يحدثه الموت أو الدهر أو صراع البقاء...[2] على حين تناول كمال أبو ديب الشعر الجاهلي في صميم المنهج البنيوي الشكلي تارة؛ والتكويني تارة أخرى[3]، بينما جمع مصطفى ناصف بينه وبين المنهج النفسي[4].

وأياً ما تكن النتائج التي توصلت إليها الدراسات السابقة جميعها فإن هذه الدراسة تتخصص بالوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية عامة؛ وهي تبنى على قصَائد مختارة ومتنوعة البنى تعبّر عن تعدد الآراء، والمضامين التي تحيط بموضوعات شتى؛ وكأنها المعادل الموضوعي لأمثالها في العصر الجاهلي... وإن كان لكل قصيدة طبيعتها ووظيفتها الخاصة بها...

ولعل هذا يفرض علينا أن نتناول اتجاهات أربعة للوحدة الفنية؛ وهي تناقش الوحدة النفسية في إطار نظرية التلقي والغرض؛ والوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع، والوحدة الواقعية التي تستند إلى الواقع النفسي الاجتماعي الطبيعي الثقافي؛ ووحدة الوجود الحيوي الشاملة والمركبة التي تجمع ذلك كله.

---

[1] انظر كتاب (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية).

[2] انظر كتاب (قصيدة الرثاء/جذور وأطوار).

[3] انظر كتاب (الرؤى المقنعة/ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي).

[4] انظر كتابيه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) و(صوت الشاعر القديم).

(1)

الوحدة النفسية والغرض

أشار النقاد العرب القدامى إلى الوحدة النفسية في إطار نظرية التلقي التي تؤكد أن النص أو القصيدة تجسد عملية التواصل بين (المبدع/ المرسل/ المتكلم) وبين (المخاطب /المرسل إليه /السامع/ المتلقي /المستقبل) في إطار ما تتضمنه تلك العملية من رسائل أو دلالات تحمل في بنيتها وظائف شتى وأهدافاً تتوخاها في جوهرها. وحين جعلها المنهج البنيوي الشكلي منبثقة من اللغة وعلاماتها فإنه وضعها بيد المتلقي وحده؛ ما يفرض على كل قارئ أو دارس أو ناقد أن يُعدَّ نفسه لاستيعاب أسرارها وأبعادها المباشرة وغير المباشرة؛ الظاهرية والباطنية، والجلية والخفية ما يفرض على المتلقي إعادة إنتاجها بشكل جديد لا علاقة له بالوحدة النفسية للمبدع؛ ولا قيمة لمرجعياته وسياقه في بنيتها الفنية... ما يؤكد أن الوحدة النفسية الجديدة لدى أرباب هذا المنهج إنما هي الوحدة النفسية للمتلقي؛ بوصفه المالك الأخير للنَّص... أما المنهج البنيوي التكويني فإنه يفترق عن المنهج الشكلي من جهة المرجعيات الاجتماعية والثقافية والطبيعية والذاتية... ولكنه وضعها ـ أيضاً ـــ بيد المتلقي... وإذا كنا لا ننكر قيمة المتلقي في قراءة النص القديم فإننا نشدد على أهمية المرجعيات المشار إليها وعظمة السياق الفني؛ على الصعيدين الذاتي والموضوعي من دون تلفيق أو انحراف أو توجيه[1]... ونرى أن التواصل التفاعلي بين الذات المبدعة[2] والذات المتلقية ولاسيما القارئة

---

[1] انظر تحليل الخطاب الأدبي 11 ـ 30 و 227 ـ 246 والمسبار في النقد الأدبي 50 ـ 67.

[2] العمدة 1/ 223.

ليس أحادي الاتجاه؛ وإن كان الإنتاج الإبداعي نتاجاً فردياً؛ وما من إبداع إلا يتضمن في مضمونه متلقياً، لأن المبدع لا يبتكر نصه لنفسه فقط؛ بل هناك آخر مُضَمَّن في خياله؛ وضميره، أو آخر متخيل يتفاعل معه. وأياً ما كانت قدرة المبدع فإنه ينشئ نصه الإبداعي في زمن ما، ومكان ما، ويلتصق بهما من خلال الاستجابة الذاتية لشعور ما يسيطر على المبدع فيه، في الوقت الذي يستحضر رغبة المخاطب ومشاعره للتأثير فيه وإقناعه بمضمون قوله.

لذلك قال ابن رشيق: "والفَطِن الحاذق من يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصِد مَحَابَّهُمْ، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته؛ ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره... ألا ترى أن بعض الملوك قال لأحد الشعراء، وقد أورد بيتاً ذكر فيه (لو خُلِّد أَحَدٌ بكرم لكنت مخلَّداً بكرمك) فقال الملك: إن الموت حق؛ غير أن الملوك تكره ذكر ما ينكِّد عيشها، وينغِّص لذاتها، فلا تأتنا بشيء مما نكره ذكره"[1]. أما حازم القرطاجني فقد تناول هذه المسألة من نواح عدة بحسب اختلافات أنحاء المخاطب، وأوجب على المتكلم "إفادة المخاطب؛ أو الاستفادة منه"[2] "والأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يقتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عُمْدة في إنهاض النفوس لفعل شيءٍ أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل؛ أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[3]. ويصير القول "مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه أو نفوراً عنه"[4].

ومن ثم فالتجربة الشعرية التي تتجاوب بين الذات المبدعة والذات المتلقية في صميم علاقة نصّية تستجيب لكل اتجاهات التلقي ومفاهيمه؛ وتتعالق بالوحدة الفنية لبنية القصيدة التي تجسد عناصرها؛ وسياقاتها؛ ومرجعياتها المتنوعة. وكل وحدة فنية في العمل الأدبي تلح على تجليات خاصة بها تناسب الغرض والهدف؛ وتتضمن الحَدَث

---

(1) العمدة 1/ 223.

(2) منهاج البلغاء 344.

(3) منهاج البلغاء 346.

(4) منهاج البلغاء346 وانظر العمدة 1/ 225.

الذي يوفر لها طبيعة الاستجابة التي لا تغترب عن الذات المتلقية؛ وهي تتلاقى على نحو ما مع المقاصد التي جَسَّدت رؤى المبدع ومشاعره... ولذا فلكل شاعر مشاعره وأفكاره التي يملأ بها فضاءات قصيدته بصور تتناغم مع الأوزان والتراكيب والألفاظ التي تخلق أبعادها الإشارية على صُعُد شتى، وأولها ما يتعلق بالتجربة الذاتية التي تستجيب للحالة النفسية لديه... وكل قصيدة تعجز عن إقامة التوازن أو التلاؤم بين الغرض والمعنى الذي يستجيب للحالة النفسية لكل من المبدع أو المخاطب تتراجع قيمتها الحقيقية فنياً وأدبياً... ولذلك كله ظلت الوحدة النفسية (وحدة المشاعر) لدى حازم تطوف في آراء عدة بوصفها التقنية الفنية الذاتية الجامعة للقصيدة[1]، لأنها نتيجة استجابة ما لانفعال ما. وقد نقل عن ابن سينا رأيَه في الأقاويل الشعرية بوصفها متخيّلاً شعرياً فقال: "والمُخَيَّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري؛ سواء كان المقول مُصَدَّقاً به أم غير مصدَّق به"[2].

ولمّا رأى حازم أن الوحدة النفسية استجابة من نوع ما لانفعال نفسي لدى الذات المبدعة سواء صدق قوله أم لا فإن ابن قتيبة سبقه إلى ذلك، وقد ربط بين انفعال المبدع وتأثير مادة عمله الأدبي وبين السامع/المتلقي... ومن ثم على المبدع إقامة التلاؤم بين موضوعات قصيدته المدحية المركبة؛ فلا يطغى مقطع على آخر، أو لا يطغى موضوع على موضوع في صميم وحدة النفس والغرض معاً حين قال: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصِّد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَنِ والآثار؛ فبكى وشكا، وخاطب الرَّبْعَ، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العُمُد في الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر؛ لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنَّسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفَرْط الصَّبابة والشوق ليميل نحوه القلوب؛ ويصرف إليه الوجوه؛ لما جعل الله في تركيب العباد من مَحبَّة الغَزَل، وإِلْفِ النساء؛ فليس يكاد أَحَد يخلو من أن يكون متعلقاً

---

[1] انظر منهاج البلغاء 109 – 116 و119 – 120.

[2] منهاج البلغاء 85.

منه بسبب، وضارباً فيه بسَهْم حلالٍ أو حرام. فإذا عَلِمَ أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عَقَّب بإيجاب الحقوق؛ فرحل في شعره، وشكا النَّصَب والسَّهَر، وسُرى الليل، وحَرَّ الهَجير، وإِنْضاء الرَّاحلة والبَعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حَقَّ الرجاء؛ وذِمامة التأميل؛ وقَرَّر عنده ما ناله من المكارهِ في المسير بدأ المديح؛ فبعثه على المكافأة، وهَزَّه للسَّمَاح، وفَضَّله على الأَشْباهِ، وصَغَّر في قَدْرِهِ الجزيل"[1].

ثم قال: "فالشاعر المجيد من سَلَك هذه الأساليب، وعَدَّل بين هذه الأَقسام؛ فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين؛ ولم يقطع وبالنفوس ظِماء إلى المزيد"[2]. وأكد ذلك برأي لأحد الممدوحين من الخلفاء معلقاً فيه على شاعر مدحه فأطال في النسيب؛ قائلاً: "والله ما بقَّيت كلمة عّذْبة، ولا معنىً لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك"[3].

و"ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مَذْهب المتقدمين في هذه الأقسام"[4] التي يلائم في أحجامها ونِسَبها، حتى لا يطغى قسم على آخر، ما يؤدي إلى خَلَل في بنية العمل الأدبي تؤثر سلباً في الخصائص الجمالية البديعة، ولاسيما إذا لم يُرَاعِ المبدعُ طبيعةَ المتلقي ومقامه، وجنسه وثقافته؛ لأن القارئ أو السامع أو المخاطب هو الذي يستقر لديه القول أو القصيدة، ما يعني أن افتتاحها بالغزل أو النسيب إنما يستدعي القلوب إلى سماعها، والتفاعل معها؛ وكأن المبدع استدرج من خلاله المتلقيَ إلى غرضه لكي يلقى لديه القبول والرضا[5]، ولكل مقام مقال[6]، ما جعل الرواية والتدوين جزءاً من

---

[1] الشعر والشعراء 74/1 ــ 75 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 107 و 111 ــ 113 – و115.
[2] الشعر والشعراء 1/ 75 – 76.
[3] الشعر والشعراء 1/ 76 ونعتقد بأن هذا الكلام أفاد منه ابن رشيق كما سيأتي ذكره.
[4] الشعر والشعراء 76/1.
[5] انظر العمدة 51/1 ــ 64 و 225.
[6] المستقصى في أمثال العرب 293/2.

ظاهرة التلقي، وكذلك هي في مجالس الخلفاء والأمراء والولاة[1].

وإذا كنا نرى أن الغزل (النسيب والتشبيب/الحسّي والمعنوي) يمكن أن يحمل مثل هذه الدلالة لتكوين وحدة الشعور (الوحدة النفسية) في القصيدة وربط المبدع بالمتلقي فإنها في آنٍ معاً ليست مجرد استدراج للغرض وإنما هي جزء لا يتجزأ من دلالته؛ وفق ظاهرة التأويل لعلاقة الذات المبدعة بالوجود، فضلاً عن أن غرض الغزل قد يكون مقصوداً لذاته في غير ما قصيدة[2].

وأياً ما يكن الرأي في هذه كله فإن ابن قتيبة كان السابق إلى وضع قاعدة (الوحدة النفسية) في قلب نظرية التلقي؛ وإن ربطها بغرض المدح؛ لاستمالة الممدوح واستدرار عطفه على معاناة المبدع في رحلته الطويلة للوصول إليه... وكأني به يخص بهذه القاعدة أصحاب الصنعة الشعرية الذين أحكموا فنهم في هذا الاتجاه، فكانوا يَقُدّون بنى قصائد المدحية على مقدار ما يتخيلونه من مكانة الممدوح وطبيعة المقام كزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني.

وإذا كان ذلك كذلك ــ حقاً ــ فإن رأي ابن قتيبة يصلح لبقية الأغراض ولاسيما أن ابن رشيق قد توسع فيه. وكان الجاحظ (ت 255هـ) سبقهما إلى الربط بين نهاية حيوان الوحش وبين الغرض الذي تبنى عليه القصيدة؛ عارضاً للمدحة والمرثية، ما يؤكد أن (الوحدة النفسية) لم تعزل الشاعر عن المتلقي، ولم تعزلهما عن الموضوع/ الغرض، وعن الوجود، ولاسيما حين ربط بين الرثاء والبيئة (العِرْق) فقال: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مَرْثِيَة أو مَوْعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً؛ وقال: كأنَّ بقرتي من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحَتْ الكلاب وربما قتلتها؛ وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"[3].

---

[1] انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 70 و74 – 81.

[2] انظر ديوان المرقشين 51 ــ 52 و 88 وديوان أوس بن حجر 33 وديوان تأبط شراً 201 وديوان عامر بن الطفيل 48...

[3] الحيوان للجاحظ 20/2 وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 96 و 329 وقصيدة

==

وأياً ما يكن الرأي في هذا المقام؛ وأياً ما قيل عن علاقة الرثاء بالمدح[1] فإن الذات المبدعة تسعى إلى تكوين وحدة نفسية تضع المعاني "قصد الغرض على حقه"[2]. والنظم "صناعة آلتها الطبع؛ والطبع استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام؛ والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحو به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحَسْبه عملاً؛ وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحُسْن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعر"[3].

وحين أُقرر ــ وفق ذلك كله ــ بأن النقاد العرب القدامى كانوا السَّباقين إلى تناول الكلام على (وحدة الشعور) بين المبدع والمتلقي؛ إذا لم أقل: إنهم تناولوا عِلْمَ نفس الكلام فميزوا بين العادي منه والشعري؛ فإنهم وضعوا أيديهم على ذلك وأبرزوا وحدة البنية الفنية للقصيدة من خلال رؤيتهم فسبقوا المحدثين إلى (وحدة الشعور/المشاعر) وإن لم يتعرضوا إلى الإبداع في اللاوعي أو اللاشعور كما تعرض له (فرويد ويونغ)[4]؛ ثم استلهمه عدد من النقاد العرب المحدثين، وتبنوه في كثير من تحليلاتهم للنصوص الأدبية.

ولست أنكر لحظة واحدة في أن العَمَل الأدبي ينبع من مركز الشعور/ الوعي، ومن اللاشعور/ اللاوعي في تجلياته التي تتفاعل مع الوجود والمرجعيات المختلفة، ولكني أنكر هذا الجحود بحق أولئك الأفذاذ ونسيان ذكرهم، والاكتفاء بما توصل إليه المعاصرون، ولاسيما ممن تبنى المنهج النفسي أمثال (عباس محمود العقاد ومحمد خلف الله أحمد، ومصطفى سويف، ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل) وغيرهم ممن عني بالدراسات وفق هذا المنهج، فانطلقوا جميعاً مما توقف عنده (فرويد ويونغ)... ويعد محمد النويهي متفرداً في التوصل إلى مصطلح (الوحدة الحيوية) وهو يقابل تماماً (وحدة الشعور/ الوحدة

الرثاء 208 – 220.

[1] انظر نقد الشعر لقدامة 48 و 118 ــ 123 والعمدة 2/ 143 و 145 و 147 و 150 وقصيدة الرثاء 139 و 154 – 177.

[2] نقد الشعر لقدامة 96 وانظر فيه 119 و 182.

[3] منهاج البلغاء 199 وانظر فيه 11 ــ 47 و 109 ــ 116 و 120 و 130 و الوساطة 48 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 – 330.

[4] انظر إبداع ونقد 28، وراجع فيه 24 و 26 – 31 و 37 – 41.

النفسية)... وحين طفق ينفخ في المصطلح فإن مضمونه لا يبتعد عن مضمون ما عالجه نقادنا القدامى، وجُلّ ما فعله أنه ربطه بالباعث والاستجابة للموضوع والطبيعة[1].

وأياً ما يكن رأي القدماء والمعاصرين فإن الفيلسوف اليوناني (أرسطو ــ ت 322هـ) يعد مؤسس مفهوم (الوحدة العضوية) في العمل الأدبي بوصفها وحدة متدرجة ومنطقية، وهي تشتمل على بقية الوحدات الفنية ــ على نحو ما ــ ولكن النقد الغربي الحديث الذي استعمل (الوحدة الفنية) بدلالة (الوحدة العضوية) قد فتّق منها الوحدة النفسية (وحدة الشعور/المشاعر) وكان يستجيب لما يتبناه من رؤى بعكس نقادنا المعاصرين الذين قلدوه[2]. وإذا كان هذا لا يضير النقد والنقاد العرب فإن الاستمرار بالتقليد يُعَدُّ عيباً؛ وكأن الابتكار لدينا أصبح متركزاً في اختراع تسميات جديدة لوحدات فنية عدة، أو عرض أقسام منها من دون ابتكار تقنيات تنبثق من طبيعة أدبنا ووظائفه. ويمثل ذلك مصطفى بدوي في قوله: "إن للوحدة معاني عدة، فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي، أي إن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط، وقد يقصد بالوحدة وَحْدَةَ موضوع الحديث... بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات. وهناك الوحدة المنطقية فنقول: إن الكلام تتحقق فيه الوحدة، قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة، ولا تناقض بينها، وهناك ــ أيضاً ــ الوحدة الشعرية أو الفنية"[3]. وإذا كان مصطلح الوحدة الفنية معروفاً للجميع، وهو الأشهر، وكان يراد منه مضاهاة (الوحدة العضوية) على حين نراه أكثر اتساعاً؛ فالثاني جزء من الأول فإن النقاد الغربيين سبقوا إلى ذلك فتحدثوا عن (وحدة الشعور ـــ الوحدة النفسية) وعن (وحدة الموضوع /الوحدة المعنوية) التي تناولها الدكتور طه حسين[4]، وعن وحدة الطبيعة/ البيئة وغير ذلك. وكان الدكتور مصطفى ناصف

---

[1] انظر الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) 450/2 ــ 457 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 ــ 330 وتحدث فيه عن أسبقية القاضي الجرجاني في هذا المجال؛ وانظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 289 ــ 294.

[2] انظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 287.

[3] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث 105 وانظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 288.

[4] انظر حديث الأربعاء 30/1 ــ 33.

منصفاً ومجيداً حين تحدث عن (وحدة الشعور والموضوع) ناقلاً ذلك عن (كولرج) و(شلنج) قائلاً: "مبدأ الإدراك ليس هو مجرد الشيء المدرك، ولا مجرد النفس المدركة، بل ينبغي أن يكون كليهما معاً. العالِمُ والمعلوم، المحدود وغيرِ المحدود، العقل والمادة. قوة الخيال الموحدة هي التي تصالح بين هذه القوى المتضادة"[1]. وكان قد قال:

(فالوحدة تعبير عن الشعور، والاختلاف تعبير عن اللاشعور، والوحدة بلا تنوع كالتنوع بلا وحدة لا يخلق عملاً فنياً... والتعبير الفني هو وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبين كل منهما لا يكتفي بذاته... يخلق الخيال نظاماً واحداً تتلاءم عناصره تلاؤماً مظهره الوحدة والتنوع المشار إليهما، ومصدرهما في كلمة واحدة إدراك الدلالة... ومن الحق أن التماسك العضوي الجيد لا يستطيع أن يساير الفرار الحقيقي أو التحلل الكامل من الحياة... وتعطيه الأنا الكيان والوحدة الأنا التي تميل إلى أن تجمع محتوياتها وعملياتها العقلية في مركب واحد"[2].

ولذلك كله فوحدة الشعور أو الوحدة النفسية وحدة عاطفية وجدانية تجمع بين الذاتي والموضوعي؛ بين المتكلم /الأديب وبين المخاطب/ المتلقي سواء كان مقصوداً أم متخيلاً؛ أم ضمنياً، ولكل وحدة طبيعة ووظيفة وأغراض، ولكننا إذا فصلنا بين أنماط الوحدات فإنما نريد إبراز نمط منها ليس غير.

وهذا الذي شجعنا على دراسة معلقة امرئ القيس في صميم (الفراغ الذاتي النفسي) وفق إشارة سابقة ليوسف خليف التي رأى فيها تعبيراً أصيلاً فنياً كاشفاً عن "الدوافع النفسية التي جعلت هذه المقدمات تجد هَوىً في نفوسهم"[3] وقد كانت المقدمة الطللية "أكثر شيوعاً وانتشاراً، وأقربها إلى نفوس الجاهليين. فهناك مقدمات غزلية خالصة لا صلة لها بالأطلال على نحو ما نرى في مقدمة الأعشى لمعلقته (وَدّع هريرة)، وهناك مقدمات خمرية يَفْرغ فيها الشاعر لحديث الخمر والشراب على نحو ما نرى في مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته

---

[1] الصورة الأدبية 27.

[2] الصورة الأدبية 14 ـ 15.

[3] دراسات في الشعر الجاهلي 118.

المشهورة"[1].

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام البحث عن الوحدة النفسية المعانقة لغرض الفخر في معلقة امرئ القيس:[2]

قِفــا نَبْــكِ مــن ذِكــرى حَبيــبٍ ومَنْــزِلِ
بسِــقْطِ اللَــوى بــين الــدَّخُول وحَوْمَــلِ

فتوضــحَ فــالمِقْراةِ لــم يَعْــفُ رَسْــمُها
لِمَــا نَســجَتها مــن جَنَــوبٍ وشَــمْألِ

تــرى بَعَــرَ الأرْآم فــي عَرَصــاتِها
وقِيْعانِهــا كأنّــه حَــبُّ فُلْفــلِ

كــأنّي غــداةَ البَــيْنِ يَــوْمَ تحمَّلَــوا
لــدى سَــمُرَات الحــيّ نــاقِفُ حَنْظــل

وُقوفــاً بهــا صَــحْبي علــيَّ مَطِــيَّهُمْ
يقولــون: لا تَهْلِــكْ أســىً وتجمَّــلِ

وإنَّ شــفائي عَبْــرَةٌ إن سَــفَحْتها
وهَــلْ عنــد رَسْــمٍ دارِسٍ مِــنْ مُعَــوَّلِ؟!!

فالشاعر لجأ إلى الطبيعة الممثلة بأطلال أحبته لعله يرى فيها ما ينتشله من انفعاله القلق الذي دهمه؛ لأن اللجوء إلى الطبيعة في خفاياه يعبر عن حالة نفسية غير مستقرة، وربما أصابها القلق أو الاضطراب... فمن يلجأ إلى الطبيعة يحاول أن يخفّف معاناته... ولمّا وقف في الأطلال محاولاً استرجاع ذكرياته الحيوية صُدم مَرَّة أخرى بحالة القلق المرعب؛ والفراغ القاتل فعبَّر عنهما بأسلوب يكشف عن معادل موضوعي لهما... فكل ما في الأطلال يثير الحزن والشفقة فصرخ مخاطباً صديقين له طالباً منهما مشاركته في البكاء على فقدان تلك الأطلال لأحبته وكانت صرخته صاخبة وممتدة وفق امتداد الألف

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 119 وانظر كلام البدايات 97 ـ 105.

[2] ديوان امرئ القيس 8 ـ 9، وانظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 15 ـ 112 وما قلناه في القصيدة (المسبار في النقد الأدبي 109 ـ 114).

في (قفا) و(ذكرى) وضعف الذات وانكسارها في (نبكِ)... وتعداد الأماكنْ التي شهد بها أيامه الجميلة (سقط اللوى، حومل، توضح، المقراة) والتعداد نمط فني يدخل في الرثاء ليدل على مكانة الفقيد... وهنا يشيء التعداد بخلو هذه الأماكن من الحياة، وامتلائها بالفراغ؛ فما بقي منها نتيجة تعاور ريح الجنوب والشمال يوحي بالحزن والفجيعة..

لذلك تراه يعالج البكاء بالبكاء؛ ثم يتساءل سؤالاً استنكارياً: (هل عند رسم دارس من مُعَول؟!) وهو سؤال يستجمع به ذاته لمواجهة انفعالاته الداخلية.

ومن هنا نفهم الصلة بين المقدمة الطللية ومشهد الظعائن فكل منهما يفجّر لديه مرارة الأسى؛ التي عجز أصحابه عن تخفيف آلامها... فالفراغ النفسي[1] المضني لا يعادله إلا هذا الفراغ القاتل في الأطلال؛ ما جعله ينتقل إلى وصف مغامراته الغزلية التي روَّت ذات يوم عاطفته العطشى إلى الحياة... وهذا يعني اللجوء إلى المجَال الإنساني الحيوي الزاخر بالنضارة والشباب ليس لإثبات ذاته وإنما لانتشالها من الانكسار؛ إنه الفضاء العامر بالتفاعل والحركة، والمشاركة في الحياة؛ والانغماس فيها سعياً منه للتغلب على المعاناة.. فالمشاعر الدافئة تتشكل في عالم إنساني أوسع؛ بعكس الطبيعة التي توحي بطرف واحد على الحقيقة؛ ويتعدد لدى الشعراء... لذا طفق امرؤ القيس وفق أسلوب التعداد يتفنن في سَرْد مغامراته الغزلية، ووفق ما يظهر من أداة التشبيه المقترنة بلفظ (الدِّيْن) أو العادة (كدِيْنك) في قوله:[2]

كدِيْنكَ من أمّ الحُوَيْرثِ قَبْلها
وجارتها أمّ الرَّبَاب بمَأسَلِ
ففاضت دموع العين مني صبابةً
على النّحْرِ حتى بَلَّ دمعي مَحْمَلي

فإذا كانت كاف التشبيه توحي بتعدد المغامرات واعتيادها، وتمثيله لها باثنتين منها مع نساء خبيرات ذات ولد (أُمّ) فإن هذه الخبرة بمنح

---

[1] تبنى الدراسة النفسية الدكتور كمال أبو ديب ولكنه رأى شيئاً آخر في المعلقة فهي قصيدة شبقية، انظر الرؤى المقنعة 113 ـ 203 وانظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 75 – 81 و 113 – 114 و 125 – 129.

[2] ديوان امرئ القيس 9 والشعر والشعراء 122/1.

العواطف اللاهبة لم تنقذه من حزنه ففاضت عيناه بالبكاء، الذي تقاطر بغزارة كما يتقاطر الماء من الدلو حتى بَلّ محمل سيفه؛ أو لنقل: نَضَح جنباه بالدمع...

ولن أتوقف عند رمزية الدّمع للماء؛ أو عند دلالة مشهد الحيوان (الظباء) في الأطلال[1] فهو مما تعاور عليه الدارسون؛ وجعلوا الماء مُوَحّداً لبنية القصيدة ولكنني أتوقف عنده بوصفه رابطاً دلالياً نفسياً يفجّر مكامن القلق الذاتي في نفسه من الفراغ الذي لم تستطع (أم الحويرث) أو (أم الرَّبَاب)[2] أن تنقذه منه. لهذا طفق يميط اللثام عن مغامرة طريفة له مع ابنة عمه (عنيزة)، فتناول كل ما جرى بينهما من أحداث غزلية في (دارة جُلْجل)... ممنّياً نفسه بأن تتخلص مما هو فيه... ولذا تراه يستحضر العذارى، وينحر ناقته لهن ليأكلن منها؛ إمعاناً منه في إشباع رغبته بالتسلية والعبث؛ فضلاً عن خبث خطته التي ترمي إلى إردافه على جَمل ابنة عمه، لأنها الأولى بتعويضه عن خسارته لناقته التي حملته إلى ذلك المكان العامر بالحياة، إذ قال:

ألا رُبَّ يـــــــومٍ لـــــــكَ مـــــــنْهنَّ صـــــــالحٍ
ولاســـــــيما يـــــــومٌ بـــــــدَارةِ جُلْجُـــــــلِ

ويـــــــومَ عَقَـــــــرْتُ للعـــــــذارى مَطِيَّتـــــــي
فيـــــا عجبـــــاَ مـــــن رَحْلهـــــا المُتَحَمَّـــــلِ

يظـــــل العـــــذارى يَـــــرْتمين بلحمهـــــا
وشَـــــحْمِها كهُـــــدَّاب الـــــدِّمَقْسِ المُفَتّـــــلِ

ويـــــومَ دخلْـــــتُ الخِـــــدْرَ خِـــــدْر عُنَيْـــــزةٍ
فقالـــــت: لـــــك الـــــويلات إنـــــك مُرْجلـــــي

تقـــــول، وقـــــد مَـــــالَ الغَبـــــيط بنـــــا معـــــاَ:
عَقَـــــرْتَ بَعيـــــري يـــــا امـــــرأ القَـــــيْسِ فـــــانْزِلِ

فقلْـــــتُ لهـــــا: سِـــــيْري وأرْخـــــي زِمَامَـــــهُ

---

[1] ديوان امرئ القيس 10 والشعر والشعراء 124/1.

[2] كلتاهما امرأتان حقيقيتان، فأم الحويرث كلبية (الشعر والشعراء 122/1).

ولا تَبعـــــــديني مِـــــــنْ جَنـــــــاكِ المُعَلَّـــــــلِ

سَنترك هذا التنبيه الممدود في (ألا) مع شفافية الحديث الذي يدل على العلاقة القائمة بينه وبين (عنيزة) بناء على اللفظ (رُبَّ يومٍ)... فسواء كان هذا اللفظ يدل على التقليل أم التكثير؛ فهو يوحي بأن هذه الحكاية لم تكن الوحيدة؛ وهي تشي في الوقت نفسه بأن حُبَّه لعنيزة لم يكن حبَّاً مبرحاً؛ لأن مَنْ يعشق للعشق ذاته، ويتوجه إلى امرأة أثيرة لديه لا يرتكب أي فِعْل يؤذيها... ولذا فإن علاقته بها علاقة من يرغب في تحقيق المتعة الجميلة[1]؛ ولكنه لم ينل إلاَّ القبلات التي اقتنصها غَصْباً.. ولعل هذا كله راكم الهواجس والهموم لديه، لأن الفراغ النفسي ما زال ملازماً له؛ فالحِضْنُ الدافئ الذي يطلبه لم يحْصل عَليه، ما جعله يوجه تهديداً مبطناً لعُنَيزة؛ حين وبَّخته (لك الويلات)... ثم راح يطالبها بالمسير لافتاً نظرها إلى أنه صبا امرأة ولوداً عن ابنها؛ بمثل ما علق امرأة حُبْلى[2]... وعلى الرغم من ذلك كان الأمر مع عنيزة مختلفاً، فهي التي تقرر علاقتها به، على تعدد اللقاءات بينهما؛ لأنها ملكت فؤاده ما جعله يقول:[3]

ويومـــــــاً علـــــــى ظهْـــــر الكَثِيْـــــبِ تَعَـــــذَرَتْ
علـــــــيَّ وآلَـــــــتْ حَلْفَـــــــةً لـــــــم تَحَلَّـــــــلِ

أفـــــــاطمُ؛ مَهْـــــــلاً بعـــــــضَ هـــــــذا التـــــــدلّلِ
وإنْ كَنْـــــــتِ قَـــــــدْ أزْمَعْـــــــتِ صَـــــــرْمي فـــــــأجْملي

وإن كُنْـــــــتِ قـــــــد سَـــــــاءتْكِ منّـــــــي خَليقـــــــةً
فسُـــــــلّي ثيـــــــابي مـــــــن ثيابِـــــــكِ تَنْسُـــــــلِ

أغَـــــــرَّكِ منـــــــي أنَّ حُبَّـــــــكِ قـــــــاتلي
وأنّـــــــك مهمـــــــا تـــــــأمري القلـــــــبَ يفْعَـــــــلِ

ومـــــــا ذرَفَـــــــتْ عَيْنـــــــاكِ إلا لتَقْـــــــدَحي

---

[1] انظر كلام البدايات (أدونيس) 41 ـ 58 فهو يرى (شعرية الجسد) في المعلقة.

[2] انظر ديوان امرئ القيس 12.

[3] ديوان امرئ القيس 12 ـ 13.

بسَـــــــهْمَيْكِ فـــــــي أعْشـــــــارِ قَلْـــــــبٍ مُقَتّـــــــلِ

وأياً ما قيل في شأن (عنيزة) فإن علاقته بفاطمة بنت العُبَيد بن ثعلبة بن عامر العذرية[1] توحي بأنه كان يبتغي تلبية رغباته في إيقاع ابنة عمه (عنيزة) فدبَّر لها المكيدة تلو المكيدة حتى كان يوم دارة جلجل... ولكن لم يكن قد حصل إلا على متعة عابرة؛ بعد أن فقد ناقته... على حين أن (فاطمة) تظهر دلالها وتعلقها به؛ ولكنها لم تكن لتقدم له أي شيء؛ كانت أعذارها تسبق أي رغبة بيديها، ما جعله يتلطف معها، إن أزمعَتْ قطع علاقتها به، لأن بعض أخلاقه لا ترضيها... ثم كان منها ما قررته، وذرفت الدمع لتأخذ بجماع قلبه؛ ما جعله يَرُدَّ على هذا الفراق بالحديث عن مغامرة أخرى لفتاة اكتسبت صفات الجمال البهي، وحرست من قِبَل أُناس يحرصون على النيل من الشاعر، ولكنه استطاع أن يروم خباءَها ويتمتع بلقائها طويلاً:[2]

وبيضـــــــــةِ خِـــــــــدْرٍ لا يُـــــــــرَامُ خِباؤُهـــــــا
تَمَتّعْـــــــتُ مـــــــن لَهْـــــــوٍ بهـــــــا غَيْـــــــرَ مُعْجَـــــــلِ

تجـــــــاوَزْتُ أحْراســـــــاً وأهْـــــــوالَ مَعْشـــــــرٍ
علـــــــيَّ حِـــــــرَاصٍ لـــــــو يُشِـــــــرُّونَ مَقْتلـــــــي

إذا مـــــــا الثرَيّـــــــا فـــــــي الســـــــماءِ تَعَرَّضَـــــــتْ
تَعَـــــــرُّضَ أثنـــــــاءِ الوشـــــــاحِ المُفَصَّـــــــلِ

فجئْـــــــتُ وقـــــــد نَضَـــــــتْ لنَـــــــوْمٍ ثيابهـــــــا
لـــــــدى السِّـــــــتْرِ إلا لِبْســـــــةَ المُتَفَضِّـــــــلِ

فقالـــــــت: يمـــــــينُ اللهِ، إنـــــــك فاضِـــــــحي
ومـــــــا إنْ أرى عنـــــــكَ العَمايـــــــةَ تنجلـــــــي

خَرَجْـــــــتُ بهـــــــا تَمْشـــــــي تَجـــــــرُّ وَرَاءَنـــــــا
علـــــــى أثرينـــــــا ذيْـــــــلَ مِـــــــرْطٍ مُرَحَّـــــــلِ

---

[1] انظر ديوان امرئ القيس 12 والشعر والشعراء 122/1.

[2] ديوان امرئ القيس 12 ـ 14.

سأترك بكاء طفل تلك المرأة المرضع التي تعلقت بـامرئ القيس؛ وما يوحي هذا التعلق بنرجسية فاضحة للشاعر؛ وسأهمل بكاء فاطمة على أهمية ما يشير إليه في فهم الشاعر لدموع المرأة ومحاولتها كَسْر القلوب، وإثارة عطفها... ثم سأنسى كونه رابطاً خارجياً بين مقاطع القصيدة وسأشير إلى ربط كل مغامرة بالأخرى بما يشي بعدم تحقيق رغباته التي كان يسعى فيها إلى حالة الارتواء العاطفي؛ لكنه ارتواء مُتَخَيَّل لشاب قتله الحرمان فأراد التعويض عما فقده... حرمان قد يكون نتيجة عَجْز ما أصابه؛ أو حِرْمان نتج عن فراغ نفسي عاطفي متعدد الاتجاهات فطفق يعرض مغامرة غزلية تلو الأخرى؛ ولم تكن أي مغامرة لتخلصه من معاناته الضاغطة... لذلك جاهر في مغامرته الأخيرة بتحديه للأعراف الاجتماعية وتسلله في جنح من الظَّلام إلى خِدْر إحدى الحرائر التي خشيت افتضاح أمرهما؛ فهداها عقلها إلى ارتداء ثوب طويل لمحو آثار أقدامهما، لئلا يعرف مكانهما الذي أمضيا فيه الليل كله يصطادان المتعة والقبلات... ويمتد هذا المقطع على اثنين وعشرين بيتاً يبتكر فيه جملة من الأوصاف البديعة للأنثى، ويعبر عن مقاييس الجمال الذي كان العرب يفضلونه... وهو يقص ذلك في إطار حكاية آسرة لحَدَثٍ مثير، اعتمد بداية ووسطاً وخاتمة...وكأنه يريد أن ينسى ما كان فيه من حالة المعاناة النفسية التي جعلته يَفرّ منها إلى مغامرة مكشوفة تحقق له الخلاص من الفراغ؛ أو الحرمان في الواقع... وحين كان يتعقب ذلك كان حريصاً على إثبات كينونته الوجودية التي حاول إبرازها بأشكال شتى من المغامرات... مهملاً أي تأنيب يمكن أن يوجه إليه، وكأن هذا التأنيب من العذول يذكّرنا بموقف أبيه منه؛ وكان قد غضب عليه؛ وطرده وأمر مولاهُ رَبيعة بقتله، لكن ربيعة عطف عليه فأطلقه واحتال لأمره[1].

ولو عُدْنا إلى المقاطع السابقة لثبت لدينا أن نزعة التمركز حول الذات؛ بارزة فيها؛ ما يؤيد الرأي الذي قيل عنه: إنه غدا معشوقاً لا عاشقاً من قبل الحرائر المعروفات والمحروسات فتياتٍ كن أم متزوجات وأمهاتٍ ومرضعاتٍ، فضلاً عن أن (عنيزة) أو (فاطمة) لم تردعْه وإن تمنعتا عليه؛ وكانتا أثيرتين لديه. وتجعلهما المعلقة

[1] انظر الشعر والشعراء 107/1.

متوازيتين غير أن بعض النقاد ذهب إلى أن فاطمة هي عُنَيزة[1]... وحين ظهر موقف عنيزة قلقاً منه؛ فإن فاطمة ذرفت الدموع الغزار لتأسر فؤاده.

وبهذا كله تربَّع شاعرنا على عَرْش الذات الشاعرية النرجسية المندمجة بالشخصية القلقة التي تعاني فراغاً ضاغطاً في عالم يضج بالحركة والنشوة... وأرى أن ذلك كله كان رغبة لا شعورية، وليست حقيقة ناصعة، وإن عَرَض لنساء حقيقيات ليوهمنا بحقيقة ما يتوخاه؛ ويبتغيه... ولعل ما يؤيدنا في هذا أنه حاول الجَهْر باختراق الأعراف الجاهلية المألوفة والمتوارثة...

ونؤكد مرة أخرى أنه حشد مغامراته حشداً في معلقته محاولاً استباق الزمن؛ عاملاً على التحرر من القَهْر الذاتي الذي حوّل حياته إلى كابوس مظلم؛ فلجأ إلى تعداد المغامرات ليجعلها طريقاً للخلاص مما هو فيه؛ والتفريج عن هذا الهَمّ المتصاعد في فراغ النفس المشحون بالعجز... وهو لم يبالِ إن وُصف بالاستهتار أو بأي وصف آخر؛ إذ كان مخزوناً بحالة الزهو الملكي والاعتداد الذاتي الذي رَجَا أن يعيد إليه التوازن الداخلي... وسَمّ هذا ما شئت تعويضاً عن نقص؛ أم تعويضاً عن عَجْز جسدي، أم تعبيراً عن قلق ذاتي واضطراب نفسي؛ فإن ما نراه من فراغ نفسي يجمع ذلك كله، لأن هذا الفراغ يعدُّ الجامع الدلالي لبنية القصيدة بما فيها الأطلال والرحلة ومشهد الليل والفرس... وهو في ذلك كله يعمد جاهداً إلى إبراز شخصية متفردة تحاول أن تخفف آلامه النفسية... في الوقت الذي تحقق التكامل مع الغرض في بنية مُوَحَّدة. ثم إن التلذذ النفسي الداخلي الذي يحصل عليه من وراء هذه المغامرات ومطاردتها أينما لاحت له يجعله أداة انتصار على القلق والاضطراب والفراغ... ولاسيما حين يبلغ الاندماج في المغامرات مداه وينال من تلك المرأة ما يشتهي والليل الطويل المعتم حاضن لهما وستار لأفعالهما، من دون أن يأبه لأحد، بيد أنه لَيْلٌ مُرْعب هو الآخر، ولاسيما حين ربطه بليل آخر أثار في نفسه هواجس متصاعدة، فاضت في نفسه لتجعل هذا الليل يفضح التخيل الذي ملأ منه شهواته... فليله الجديد طويل ثقيل، مليء بالهموم وكأنه يوحي بوهم ليله الذي قضاه مع تلك المرأة المحروسة الفائقة الجمال،

---

[1] انظر الشعر والشعراء 107/1.

إذ قال:[1]

تضـــــــيءُ الظـــــــلامَ بالعِشَـــــــاء كأنّهـــــا
منـــــارَةُ مُمْسَـــــى راهِـــــبٍ مُتَبَتِّـــــل

وتضـــحي فَتِيْـــتَ المِسْـــكِ فَـــوْقَ فِراشـــها
نـــؤومَ الضُّـــحى لـــم تَنْتَطِـــقْ عـــن تَفَضُّـــلِ

إلـــى مِثْلهـــا يَرْنَـــو الحَلـــيمُ صَـــبابَةً
إذا مـــا اسْـــبكَرَّتْ بـــين دِرْعٍ ومِجْـــوَلِ

تَسَـــلّتْ عمايـــاتُ الرِّجـــالِ عـــن الصِّـــبَا
ولـــيْسَ صِـــبايَ عـــن هَوَاهَـــا بمُنْسَـــلِ

ألا رُبَّ خَصْـــمٍ فيـــكِ ألـــوى رَدَدْتَـــهُ
نَصِـــيْحٍ علـــى تَعْذالِـــهِ غيـــرِ مُؤْتـــلِ

وليْـــلٍ كَمَـــوجِ البَحْـــرِ أرْخَـــى سُـــدُولَهُ
علـــيَّ بـــأنواعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتلـــي

فقلـــتَ لـــه؛ لمَّـــا تمَطـــى بجَـــوْزِه
وأرْدَفَ أعْجـــازاً ونـــاءَ بكَلكـــلِ:

ألا أيُّهـــا الليْـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي
بصُـــبْحٍ، ومـــا الإصـــباحُ مِنْـــكَ بأَمْثـــلِ

فيـــا لـــكَ مـــن ليْـــلٍ كـــأنَّ نجومَـــهُ
بكَـــلّ مُغَـــارِ الفَتْـــلِ شَـــدّتْ بيَـــذبُلِ

كـــأنَّ الثريَّـــا عُلقَـــتْ فـــي مَصَـــامِها
بـــأمْرَاسِ كَتّـــانٍ إلـــى صُـــمّ جَنْـــدَلِ

وقـــد أغْتـــدي والطيـــرُ فـــي وُكَنَاتهـــا
بمُنْجَـــرِدٍ قَيْـــدِ الأوَابـــدِ هَيْكـــلِ

---

[1] ديوان امرئ القيس 17 ــ 19.

مِكَـــــــرٍّ مِفَـــــــرٍّ مُقبِـــــــلٍ مُـــــــدْبِرٍ معـــــــاً
كجُلمـــــودِ صَـــخْرٍ حَطـــه السَّـــيْلُ مـــن عَـــلِ

فالشـاعر حـين أَصَـرَّ علـى التغلـب علـى معاناتـه النفسـية أطـال الوقـوف عنـد صـفات تلـك المهفهفـة البيضـاء؛ ولكنـه ضَـلَّ فـي شـعرها المتراكب المثنى والمرسل والمرتفع؛ وكـذلك بـات لِيلـه كلـه فـي عَمَايـة الصبا والصَّبَابة، وعاهد نفسه بأن يرد نصيحة أي خَصْمٍ لم يقصـر فـي لومه وعَذْله... إنه إصرار من يرغبٍ في جَعْل ليله ليلاً مُفْرِحاً، بيد أن الليل الحقيقي غير المتخيل كان مثقلاً بـالحزن فهو ليـل حالـك تمنـى أن يـزول... إنـه ليـل الفـراغ النفسـي الـداخلي الطويـل والمعقد... فالشـاعر حاول تَخَيُّل لَيْلٍ ينقذه من عذابـه حيث تفيض عليـه اللذات مـع امرأة فائقة الجمال فإذا به يسقط في التلاشي الحقيقي حين انجلى الليل وطلـع النهار... إنه ظلام نفسي مطبق يبليه بـالهموم التـي لا خـلاص منهـا... وكـأن المغـامرات الغزليـة لـم تسـتطع أن تفعـل شـيئاً علـى تعـددها وتنوعها، وعلى الرغم من أنه صَوَّر نفسه معشوقاً... بل إننـا نـرى أن كثرة المغامرات توحي بضدها، وكأنه لم يحقق قبول أي أنثى لـه فكـان ينتقل من امرأة إلى أخرى...

ولعل ما يثير الفكر أن الزمن النفسي لديه أصبح متماثلاً ومتداخلاً بالزمن الفيزيائي؛ فالليل لا يختلف عنده عن النهار؛ وكل منهمـا مَبْعَـث للأحزان التي سببت له المعانـاة النفسية... وهـذا مـا يفسـر إسـراعه إلـى ركوب فرسٍ متفرّدٍ بصفاته، كتفرد صفات تلك المهفهفة... ولمـا كـان الصُّبْح محبطاً له حاول اللجوء إلى الطبيعة؛ في الغداة؛ وكانت وجهتـه المفضلة تلك البراري التي رتعت فيها الأبقار الوحشية... وقد اختـار فرسـاً أصـيلاً قويـاً سـريعاً يقيـد الوحـوش؛ ولا يشـبهه فـي اندفاعـه وصلابته إلا صَخْرةٌ قَذَفَها سيل جارف من مكان عالٍ... فـإذا كانـت المغـامرات الغزليـة لـم تحقق المـأمول منهـا فقد رجـا أنْ يحقـق لـه هـذا الفرس الانغماس في فَرْحـة الصيد الـذي يصبو إليـه... وحين لجـأ مـن جديد إلـى الطبيعـة لـم تكـن مماثلـة لمـا هـي عليـه المُقَدّمـة الطلليـة التـي توحي بالفقد والدمار والاندثار؛ وإن سكنت فيها الظباء، وأعـادت إليهـا نوعاً من الحياة بعد أن غادرت الظعائن منازلها سـاعية وراء حاجاتهـا الحياتية... فالطبيعة الجديدة تضج بالحياة والحركة والنشاط التـي ترمـز إليها حيوانات البادية، ولكنه ظل مهموماً... فلا منـاص عنده أن تـراه مُنْدمجاً بصفات فرسه بكل ما فيه من خُيلاء وأَصَـالة وقـدرة علـى نيـل مـا يرغـب فيـه... ولاسـيما حـين قـال بعـد عشـرة أبيـات مـن وصـف

الفرس:[1]

فعَـــــنَّ لنـــــا سِـــــرْبٌ كـــــأَنَّ نعاجَـــــهُ
عـــــذارى دَوارٍ فـــــي المُـــــلاءِ المُـــــذيَّلِ

فـــــأَدْبَرْن كـــــالجِزّع المُفَصَّـــــلِ بَيْنَـــــهُ
بجِيْـــــدٍ مُعَـــــمٍّ فـــــي العَشِـــــيْرَةِ مُخْـــــوَلِ

فألحقنـــــا بالهاديـــــات ودُوْنَـــــه
جَواحِرُهـــــا فـــــي صَـــــرَّةٍ لَـــــمْ تَزَيَّـــــلِ

فعـــــادَى عِـــــداءً بـــــين ثـــــوْرٍ ونَعْجـــــةٍ
داركـــــاَ ولـــــم يُنْضَـــــحْ بمـــــاءٍ فيُغْسَـــــلِ

وظـــــلَّ طهَـــــاة اللَحْـــــمِ مـــــن بـــــين مُنْضِـــــجٍ
صَـــــفيفَ شِـــــواءٍ أو قَـــــدِيرٍ مُعَجَّـــــلِ

وإذا كنا نتجاوز ـ من جديد ـ رمزية الماء التي تظهر مادة فنية وفكرية مُوحِّدة للقصيدة؛ فإننا لا ننسى الإشارة إلى صفة النعاج المشبهة بالعذارى ومن ثم الشواء الذي راحَ الطهاة ينضجونه... إنها صفة تذكرنا بما كان قَدْ جرى في دارةِ جُلْجل...

ولأهمية هذا وذاك فإن المرء لا يمكنه التغافل عن فِكْرَةِ صراع البقاء التي يشتمل عليها مشهد الصيد... وهو صراع يضجُّ بعملية الانسحاق التي تحْدث في اقتتال القبائل على الوجود الحيِّوي للماء في بادية بَلْقع... ثم لا يغترب عن رمزية الانسحاق في الطِّيب الذي ورد في بيت سابق:[2]

كـــــأَنَّ علـــــى الكِتْفَـــــينِ مِنـــــه إذا انْتَحـــــى
مَـــــدَاكَ عُـــــرُوسٍ أو صَـــــرَايَةَ حَنْظَـــــل

ولا يختلف عن الدم الذي ملأ صدر فَرَسِه، فظهر أشبه بعصارة

---

[1] ديوان امرئ القيس 22.

[2] ديوان امرئ القيس 21.

الحِنَّاء، وهي عصارة تذكر بمداك العروس:[1]

كـــــــأن دمـــــــاء الهاديـــــــات بنَحْـــــــرهِ
عُصَـــــــارةُ حِنَّـــــــاءٍ بشَـــــــيْبٍ مُرَجَّـــــــلِ

ثـم إن عمليـة الصـراع والسَّحْق التـي ظهـرت فـي مَشْـهد الفـرس والصـيد هـي المُقَدّمـة لسـحق أكبـر، وصـراع مُـدَمِّر فـي مشـهد المطـر الغزير الذي أحدث سيلاً مُدَمراً للطبيعة وقاتلاً للخلائق... أي إن مشهد الصـيد أو المطـر لا يؤكـد إلا فضـاء الفـراغ القاتـل ويقضـي بـالموت الأبدي للحياة، وهو موت يشاكل ما كان قد ظهر في المُقَدّمة الطلليـة... وهوما كان قد أجاد الكلام فيه الدكتور طـه حسـين[2]؛ أو مـا أشـار إليـه الدكتور يوسف خليف في حالات الفراغ النفسي التي تبـرز فـي مشـاهد الصيد عند الجاهليين الأغنياء[3] كما هو حـال امرئ القيس فـي معلقتـه وبعض قصـائده الأخـرى. ولكننـا نـرى أن امـرأ القيس مـا خـرج إلـى الصـيد علـى فرس متميز إلا ليملأ الفراغ النفسـي الـذي يستشـعره فـي داخله، وهـو فـراغ من يعـاني القلـق الوجـودي، بوصـفه غيـر مرغـوب فيه... فحاول أن يجد في مشـاهد الفرس والصـيد مـا يعوّضـه عن ذلك كلـه... ومـن هنـا يصـبح مشـهد انتصـار فرسـه علـى الأبقـار الوحشـية انتصـاراً له على الفتيات والنساء اللواتـي تحدث عنهن ولـم تقبـل بـه أيٌّ منـهن... فالانغمـاس الـذي رأينـاه فـي الفـرس لـم يكـن ليخلـق المعـادل الحقيقي للفراغ النفسي الذي يعاني منه الشـاعر علـى الـرغم من شغفه الذي بدا بفرس جامع لصفات متفردة... ولكن نـهايـة القصـيدة المفتوحـة على الدمار والخراب، أو لنقل على الفراغ أثبتت من جديد عجـز ذلك الفـرس عـن تحقيـق صـبوة الشـاعر[4] فـي تخليصـه مـن معاناتـه[5]، لأن الحالـة النفسـية ظلـت تجـنح نحـو الارتبـاط بكـل مـا يتجـه إلـى الحـزن

---

[1] ديوان امرئ القيس 23.

[2] انظر حديث الأربعاء 19/1 – 25 و 32 – 38.

[3] انظر دراسات في الشعر الجاهلي 120 – 121.

[4] انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 75 – 81.

[5] انظر ديوان امرئ القيس 27 – 39 – و 40 – 55 و 56 – 71 و 78 – 82 و 85 – 88 و 89 — 93 و 101 — 104 و 105 — 108 و 109 — 113 و 114 — 118 ممـا رواه الأصمعي.

المستمد من آثار التخريب للمطر، وإن قيل: إن المطر حالة ولادة جديدة[1]... ولذلك نرى أن الشاعر ختم قصيدته بهذا المشهد المأساوي البديع للطبيعة؛ ليبرز أن الدهر مفتوح على مصائب كثيرة:[2]

وأضْحى يَسُحُّ الماءَ عن كُلِّ فِيْقَةٍ
يَكَبُّ على الأذقان دوح الكَنَهْبُلِ

وتَيْماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذعَ نَخْلةٍ
ولا أطماً إلاّ مَشِيْداً بجَنْدلِ

كأنَّ سِبَاعاً فيه غَرْقى غُدَيَّةً
بأرجائِهِ القُصْوى أنَابيْشُ عُنْصُلِ

وألْقَى ببُسْيَانٍ مع اللّيْلِ بَرْكَهُ
فأنْزلَ منه العُصْمَ من كُلِّ مَنْزلِ

وبذلك كله فإن التجربة الذاتية للمبدع في صميم الفراغ النفسي كانت تفيض بمشاعر مفعمة بروح القلق والخوف من صراع وجودي لا يرحم؛ ما جعله يتعالى على جراحه، ويُطلُّ بين الفينة والأخرى بحالة من الزَّهْو والافتخار بصفاته التي أكدت طبيعة الاستجابة للتجربة الاجتماعية والواقعية... وكل ذلك حقق وحدة فنية متناغمة مع الانفعال النفسي الذي أكد التلاؤم بين مقاطع القصيدة، وتكاملت كأنها قطعة واحدة...

وإذا كانت قراءات القصيدة قد تعددت فإنها تظل ـ لدينا ـ ممثلة للوحدة النفسية التي تتعالق بالمقاصد والأغراض التي تشعرنا بحيوية النص وجمالياته بمثل ما تشعرنا بترابط أجزاء القصيدة التي استسلم صاحبها لهاجس استفحل في ذاته فلجأ إلى الطبيعة الجامدة والحية للتحرر منه... ما يعني أن القصيدة كانت تنمو في اتجاهين داخلي وخارجي؛ ذاتي وموضوعي من دون أن تقع فيما يعرف اليوم بالرمزية النفسية[3]. فامرؤ القيس يشكل قصيدته في إطار مشاعره

---

[1] انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 113 -114.

[2] ديوان امرئ القيس 24 – 26.

[3] انظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 235.

الذاتية التي لا تنفصل عن وجوده الحيوي؛ وهو ما دعاه إلى محاولة إعادة التوازن النفسي إلى ذاته أو شخصيته... وجهد في هذه المحاولة... ولمّا سقط في هَوَس السَّرْد لمغامراته الغزلية ودلف في ثلاث منها إلى مواقعة الشهوة لم ينل ما يريد؛ فرجع إلى الارتماء في أحضان الطبيعة فكان مشهد الفرس والصيد... أي إنه ظل مرتبطاً بالاتجاه النفسي الوجودي الذي يعود به إلى مناجاة ذاتية على الدوام كلما أحسَّ باللوعة والألم من انقضاء مغامرة من مغامراته؛ وهو الألم الذي اعتصر قلبه حين حدثنا عن قَهْر الزمان للأطلال؛ وبطشه القاسي بالمخلوقات في آخر مقاطع القصيدة... فامرؤ القيس لا يختلف في هذا المقام عما وجدناه في قصائد الجاهليين بوصفه المؤسس الأهم لتقاليدها حين يركز على فكرة الفجيعة المرة في النفس من المصير المحتوم الذي تسير إليه المخلوقات؛ والمقترن بفكرة الموت... وهي ـ كما نراه ـ عنصر آخر من العناصر الذاتية والموضوعية التي وَحَّدت بنية القصيدة... ثم هو عنصر يتناغم مع الوجود الاجتماعي الذي يشترك فيه الناس والطبيعة من المكان (الطلل) إلى الصحراء (الغَبيط) إلى الجبل (بُسْيان) إلى الوحوش...

وبهذا كله تَرُدُّ الوحدة النفسية والغرض في قصيدة امرئ القيس على من قال: "لم يبلغ الشاعر درجة واضحة من التوافق الأصْلي المحدد المعالم، أو قل: إنه لم يستطع أن يؤلف مركباً تتجانس أجزاؤه"[(1)]. فنسيج التوافق في الوحدة الفنية يستمد من حالة القلق التي تركزت حول الفراغ النفسي الذي سعى في القصيدة إلى إقامة التوازن الذاتي في صميم غرض الفخر الفردي فما انتهى إلى إلا التلاشي؛ و"خير الشعر ما صدر عن فكر وَلِع بالفن والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة والمنحى الذي وَجّه إليه كلامه؛ لإقباله بكُلّيته على ما يقوله"[(2)]. وإذا كان للشعر أربع قواعد "الرغبة والرهبة؛ والطرب والغضب"[(3)] فإن رغبة امرئ القيس كانت تلح عليه للانتصار على معاناته الضاغطة على مشاعره وأفكاره ولكن هيهات له أن يكون قد حقق ما صبا إليه.

[(1)] صوت الشاعر القديم 86.

[(2)] منهاج البلغاء 341.

[(3)] منهاج البلغاء 336 وانظر العمدة 1/ 120.

ولعل هذا ما نستكمله في الحديث عن الوحدة المعنوية أو وَحْدة الموضوع...

(2)

الوحدة المعنوية، أو (وحدة الموضوع)

أشرنا من قبل إلى اندماج وحدة الشعور بوحدة الموضوع؛ ومن ثم بوحدة الطبيعة في صميم بنية فنية تشير إلى ذلك مهما قيل عن السَّبب، أهو وحدة العواطف والرؤيا أم الخيال والوهم[1]... فإذا سمعنا عن هذا كله في (علم النفس) فإن هناك صلات للأدب أو الفن بكل منطقة من الشعور، أو اللاشعور أو بكل "منطقة من مناطق العقل، فهو يستمد فاعليته أو طاقته الحيوية وتعدّيه المنطق من (الهي) التي تعد منبع ما اعتدنا تسميته الإلهام؛ وتعطيه (الأنا) الكيان والوحدة، الأنا التي تميل إلى أن تجمع محتوياتها وعملياتها العقلية في مركب واحد؛ وبذلك تولد درجات التنسيق الفائقة التي تحتاج إليها (الأنا الأرقى) في منتجاتها الناجحة"[2] والتي أطلقنا عليها (الذات المبدعة)[3]. فالوحدة "التي تسيطر على العمل الخيالي تعني التوافق التام بين القلب والعقل..."[4] أو قل: هي العناصر العاطفية والعقلية التي تجتمع معاً لتبتكر تجربة إبداعية فعّالة تتناول فكرة ما أو موضوعاً ما[5].

وهذا يؤكد أن وحدة العمل الأدبي المعنوية قد شغلت النقاد قديماً وحديثاً؛ واختار الدكتور نوري حمودي القيسي (وحدة الموضوع)[6] بينما الشائع (الوحدة المعنوية) التي تتمثل في وحدة البيت بوصفها

---

(1) انظر الصورة الأدبية 28.

(2) الصورة الأدبية 15.

(3) انظر إبداع ونقد 37 ـ 47.

(4) الصورة الأدبية 16.

(5) انظر الصورة الأدبية 18 ـ 19.

(6) كتاب (وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية) للقيسي معروف للدارسين؛ وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 19 ـ 20.

وحدة صغرى ثم تتلاحم في وحدات أخرى في إطار فكرة (النظم) أو البنية الفنية للقصيدة، وتعالج جملة من الدلالات تجتمع في غرض واحد كالمدح والرثاء، والفخر والهجاء؛ والنسيب والغزل؛ والاستعطاف والاعتذار، والتشبيه[1].

ويعد حازم القرطاجني ــ من النقاد القدماء ــ واحداً من أبرز المشتغلين بالوحدة المعنوية؛ وبيان خصائصها إذ قال: "ومن القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمّنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية؛ ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المُضَمَّنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية. وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحُسْن موقع الكلام في النفس. وأحسن ما يكون عليه هيئة الكلام في ذلك أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أَمْر خاص أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه، أو نحو ذلك. فكثيراً ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيب للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام، لكون المعاني الكلية مظنة لوقوع الاقتداء والإتساء بها للسامع أو عدمها حيث يقصد التأنيس بوجودهما أو التنفير من فقدان ذلك، ولوقوع المرواحة التي قَدَّمنا أن فيها استجماماً للنفوس"[2].

ومن يدقق في كلام حازم يدرك مدى التواشج بين الوحدة المعنوية والوحدة النفسية للذات المبدعة والمتلقية (النفوس ــ السامع ــ التأنيس بوجودهما...) وكل منهما تستدعي ترتيب الأفكار المناسبة، والصور المتناغمة، والمشاعر المتجاوبة معهما لإيجاد بنية فنية تستحضر الموضوع القادر على التأثير في النفوس، في الوقت الذي يرود فيه المبدع حقولاً دلالية تجتلي الواقع والمتخيّل... فالوحدة المعنوية في هذا التصور تتحرك ذاتياً وموضوعياً وفق منهج كلي يعزز الهدف الذي يتوخاه المبدع، ويتلقاه المخاطب في بنية القصيدة أو النّص... ما يعني تلازم عالمي القصيدة الذاتي والموضوعي، الداخلي والخارجي؛ وهو ما عني به كتابنا (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) وحلل العديد

---

[1] انظر العمدة 120/1 ــ 121 ومنهاج البلغاء 336 و 349.

[2] منهاج البلغاء 295 وانظر فيه 23 و 30 ــ 32 و 314.

من مشاهد الحيوان في صميم الوحدة المعنوية[1].

ويُعَدُّ الدكتور طه حسين رائد النقاد المحدثين في الدفاع عن الوحدة المعنوية في القصيدة الجاهلية حين ردَّ على من اتهمها بالتفكك والاضطراب في المعنى وإن وَحَّدها الوزن والقافية فقال: "والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنما يُدْفَعون إلى الإنكار لسببين: **الأول** أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه دَرْس تقليد، ويصدّقون فيه ما يقال لهم من الكلام في غير تحقيق ولا استقصاء، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات، وقَلَّ منهم من يحفظ القصيدة كاملة، ويدرسها كاملة... أما علماؤهم فيكتفون بالأغاني وما يشبه الأغاني من الكتب ولا يلتفتون إلى الدواوين وأما عامتهم من أوساط المثقفين فيكتفون بكتب التاريخ الأدبي... فخاصة المثقفين المحدثين وعامتهم يعرفون الشعر العربي متفرقاً، لأنهم يحفظونه متفرقاً؛ وهم من هذه الناحية يجهلون هذا الشعر... **والسبب الآخر** الذي يدفع المثقفين المحدثين إلى إنكار هذه الوحدة المعنوية في القصيدة يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة، وما ينقلونه إليهم في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق، وينسون أن كثيراً جداً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً، وإنما نقلته الذاكرة، فأضاعت منه، وخلطت فيه، ولم تحسن الرواية فكثر الاضطراب في هذا الشعر، وخيّل إلى المحدثين أن هذا الاضطراب طبيعي في الشعر العربي القديم، ولم يفطنوا أنه علة طارئة، وَمَرَض عارض لم يُصب الشعر العربي وحده"[2].

ولو وزن هذا الكلام بالذهب لرجح على الذهب؛ وأيده بقوله: "ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر قد استوفى حَظَّه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء، قد نُسّقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[3]. ثم تحدَّى ذلك الجاحد لوحدة القصيدة المعنوية في وجود

---

[1] انظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ــ (61 ــ 111 و 151 ــ 160 و 175 ــ 203).

[2] حديث الأربعاء 31/1.

[3] حديث الأربعاء 32/1.

اضطراب في قصيدة (لبيد بن ربيعة) المشهورة:[1]

عَفَـــــت الــــــدِّيار مَحَلُّهـــــا فمُقامُهـــــا
بمنــــــىً تأَبَّــــــد غَوْلُهـــــا فرِجَامُهـــــا

فمــــــدافِعُ الرَّيـــــانِ عُـــــــرِّيَ رَسْـــــمُها
خَلَقـــــاً كمـــــا ضــــمِنَ الـــــوُحيَّ سِـــــلامُها

ولمّا كان الدكتور طه حسين قَدْ أجاد في إيضاح الوحدة المعنوية في معلقة لبيد بن ربيعة شَكَّ في صحة المُقَدّمة الطللية ومشهد الناقة[2] في معلقة طرفة بن العبد، بينما وثّق منها القسم الخاص بالفخر، ورؤيته الوجودية فقط، وطفق يعلل رأيه في الحالين؛ حالتي الإنكار والتوثيق. لذا علينا أن نستحضر القصيدة، وأن نفيد من آراء الدكتور وأدواته في دراستها؛ فضلاً عن أدواتنا ورؤيتنا رابطين بين الوحدة المعنوية والنفسية في إطار الغَرَض الذي بُنيت عليه القصيدة وهو الفخر الذاتي... من دون أن ننسى التنبيه على أن القصيدة تحتمل قراءات عدة من جهة الدلالة والمقاصد ما يجعلها قصيدة مفتوحة على التأويل مثلها مثل معلقة امرئ القيس، وأمثالها من القصائد الجاهلية البديعة...

فطرفة بن العَبْد يهتدي أَثَر امرئ القيس؛ ويماثله في السلوك، وإن لم يبلغ درجته في الغزل الصريح والفاحش على وجود مغامرات غزلية له ـ هو الآخر ـ ولكنها مغامرات تتخذ لنفسها طريق القلق من المصير المحتوم الذي يثيرُ الرعب في الأحياء... ومن ثم فالقلق الذي يعاني منه قلق وجودي فاعل وإيجابي وإن أثار توتراً نفسياً عالياً، أوصله إلى حالة الاستلاب الذاتي الذي صرفه عن واجباته القبلية... ولمَّا أصيب برُعْب الموت الذي يأكل نضارة الشباب والحيوية طفق يطارد النشوات الحسان... ويمكن للمرء أن يرى في معلقة طرفة وعدد غير قليل من قصائد الجاهليين[3] أن فكرة الحياة والموت، أو

---

[1] شرح ديوان لبيد 297 وحديث الأربعاء 32/1.
[2] انظر حديث الأربعاء 1/ 56 ـ 59.
[3] انظر ـ مثلاً ـ ديوان النابغة الذبياني 14 ـ 28 و40 ـ 48 و 49 ـ 53 و54 ـ 60 و 61 ـ 66 ... وديوان طرفة بن العبد 6 ـ 48 و 50 ـ 73 و 74 ـ 80 وشعر زهير 31 ==

الوجود والمصير؛ أو البقاء والفناء، أو الحضور والغياب هي الفكرة الصُّلْبة التي تبرز في بنية القصيدة من البداية إلى النهاية[1]؛ ما يؤكد أنها هي التي تشكل الوحدة المعنوية الكلية؛ وتربط موضوعات مقاطعها؛ وأفكارها الجزئية وكأنها توازي الغرض نفسه.

وإذا كانت حالة التفاؤل النفسية جعلت امرأ القيس يثب من مغامرة إلى أخرى للقضاء على الفراغ الذاتي فإن حالة الإحباط التي توصل إلى التشاؤم من المصير المحتوم عند طرفة بن العبد صارت الحالة النفسية المعادلة فنياً للفكرة التي جَسَّدت بقوة الوحدة المعنوية الكاملة للقصيدة شريطة التنبه على زيادة الرواة لأبياتٍ ليست من القصيدة؛ إذ طَوَّل "الرواة حيث أوجز الشاعر، و عَوّض الرواة ما ضاع من قصيدة الشاعر"[2]. ولهذا كله سنثبت القصيدة وفق رواية الأصمعي المشهود له بالثقة والعِلْم والتثبت من كل كلمة تصل إليه، وكما وردت في الديوان المحقق تحقيقاً علمياً عالياً إذ بدأها قائلاً[3]:

لِخَوْلَةَ أطلالٌ بُبْرقَةِ ثَهْمَدِ
تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهرِ اليَدِ

وقوفاً بها صَحْبي عليَّ مَطِيَّهُمْ
يقولون: لا تَهْلِكْ أسىً وتجلّدِ

كأن حدوج المالكيةِ غُدْوةً
خلايا سَفينٍ بالنواصِفِ من دَدِ

عَدَوْليَّةٌ أو من سَفينِ ابنِ يامنٍ
يَجُورُ بها المَلاَّحُ طوراً ويهتدي

يشَقُّ حَبابَ الماءِ حَيْزُومُها بها

– 44 – 45 – 61 – 63 – 77 و 78 – 89...

(1) سينهض كتابنا القادم (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بذلك كله.

(2) حديث الأربعاء 59/1 وإذا وجدت أبيات غير موثقة فيها فلا يعني عَدَم صحة المقدمة أو مشهد الناقه، وطرفة فيها "أشعر الناس واحدة" انظر طبقات فحول الشعراء 138/1 وقد وثقها الأصمعي ورواها ابن الأنباري في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات 132 ـ 231 على اختلاف في رواية بعض الأبيات.

(3) ديوان طرفة بن العبد 6 ـ 8 وانظر حديث الأربعاء 55/1 ـ 76.

كمـــــا قَسَــــمَ التُّـــرْبَ المُفَايـــــلِ باليَـــدِ

فالقـارئ لهـذه المقدمـة يثبـت لـه روح القلـق الـذي منعـه مـن إطالـة وَصْف الطلل المندثر الذي دلت عليه بقايا لاصقة بالأرض؛ إنها تفجر الدمع في العيون، ولا يقدر على ردّه على الرغم من محاولـة أصحابه تهدئتـه. فكـان عليـه الانتقـال إلـى رحلـة الظعـائن؛ فكانـت هـي الأخـرى عاجزة عن تخفيف أحزانه وإن انغمس في أوصافها المستمدة من بيئة بحريــة يعرفهــا جيــداً.. وبهــذا خــالف زهيــراً ولبيــداً فــي صــفات الظعـائن[1]... ثـم رجَّـع الشـاعر نظـره فـي سـاحة الحـي، وقـد همّـت الظعائن بمغادرتها فوقعت عينه على امرأة جميلة تشبه ظبياً تأخر عن أقرانه؛ فبدت محاسنه على أحسن وجه... وهذا ـ أيضاً ـ تميز بـه من الشاعرين السابقين ما جعله يتوقف عند هذه المحاسن التي أذهبت عنـه الغَمَّ والهم ومنحته الراحة والطمأنينـة اللتين يفتش عنهما. ولكن حالـة القلق ظلت تطارده من جهات عدة؛ وبخاصـة ذلـك المصـير المـؤرق الذي يهدد الوجود، ثم ذلك الصـراع الحاصـل بينـه وبين قومـه الـذين هَدَّدوهُ بالطَّرْد ثم عمدوا إليه بعد ذلك[2]... ونـرى أن هذا البـؤس الـذي يراه في غيرما موقف دفعه إلى التركيز على سطوع الشمس في ثغر تلك الفتاة ووجهها، أو لنقل سطوع الأمل[3]:

وفـــي الحـــيّ أحْـــوى يَـــنْفُضُ المَـــرْدَ شـــادِنٌ
مُظـــــاهر سِـــــمْطي لَؤلـــــؤٍ وَزَبَرْجَـــــدِ

خَـــــذولٌ تَراعـــــي رَبْرَبـــــاً بخَميلـــــةٍ
تَنَـــاوَلُ أطـــرافَ البَريـــر وترتـــدي

وتَبْسِـــمُ عـــن ألَمَـــى كـــأنَّ مُنَـــوَّراً
تَخَلَّـــلَ حُـــرَّ الرَّمْـــلِ دِعْـــصٌ لـــه نَـــدي

سَـــقَتْهُ إيَـــاةُ الشّـــمْسِ إلاّ لِثاتِـــهِ
أسِـــفَّ ولـــم تكْـــدُمْ عليـــهِ بإثِمِـــدِ

---

(1) انظر شعر زهير 16 ـ 37.

(2) انظر ديوان طربة بن العبد 86 ـ 88 و 90 ـ 93.

(3) ديوان طرفة بن العبد 8 ـ 11.

وَوَجْـــــهٍ كـــــأَنَّ الشـــــمسَ حَلّــــــتْ رِداءَهـــــا
عليـــــــهِ؛ نقـــــيٌّ اللّـــــوْنِ، لـــــم يتخــــــدَّدِ

سأترك أسرار العلاقة بين الأضداد في هذا المقطع، وعلاقة الإثمد من جهة اللون بالوشم؛ وكلاهما مما تستعمله النساء؛ وصلة كل منهما بالمغامرات الغزلية التي أثارت غضب قومه[1]... وكذلك سأترك صلة اختراق الصحراء بناقة شديدة بتلك السفينة الضخمة التي تشق عُباب الماء؛ ولكني سأتوقف عند القلق الذي يستشف من كلا المشهدين؛ لأنه يريد أن يحقق الراحة المأمولة ولكنه ما يزال بائساً حزيناً، على الرغم من احتمائه بهذا الجمال البهي الذي وصف به تلك الفتاة... فهو يحاول أن يصل إلى ما يرضيه لذا جاء مشهد الناقة في تسعة وعشرين بيتاً لأن ثلاثة أبيات للظعائن وخمسة للنسيب واثنين للطلل لم تحقق له المراد... ولذلك جعل مشهد الناقة بؤرة نفسية وفكرية، ومرتكز الواقع الذاتي مثل ما هي مرتكز الكرم الاجتماعي ليتخلص مما هو فيه؛ وكأن لديه رغبة حقيقية في الانتصار على كل ما تنتجه الصحراء من مآسٍ وعلى كل الصُّعُد، ولاسيما أنها تموج بصراع مرعب من أجل البقاء؛ وتقذف الناس إلى مصائرهم الحتمية... ومن هنا نفهم سبب منحها صفاتٍ متفردة في كل اتجاه. فهي قوية صُلْبة ضخمة متينة تملك كل فنون السير، ذكية، نشيطة، وفخذاها كأنهما بابا قصر منيف... وهي الخليل الذي يبوح له بأسراره في رحلة البحث عن المصير وسط بيداء مترامية الأطراف؛ يشكو إليه همّه، ويقاسمه أطراف المأساة التي يعاني منها... فتنصت إليه ملياً؛ وتستشعر شكواه وآلامه من أولئك القوم الذين لم يتركوا له وجعاً إلا أنزلوه به... ما يعني أن ناقة طرفة تجسد صورة التمني بالخلاص مما هو فيه... لذلك جعلها خالية من العيوب؛ بمثل ما كان يرى نفسه...

ومن ثم فإن ناقته تعبر عن جوهر الآراء التي كان يعبر عنها، وتمثل رمزية التعبير عن ضيقه الشديد بما كان يحيط به من مواقف اجتماعية قاسية ومُرَّة. وعلى الرغم من أن طرفة خَلَق في صورة الناقة الفتنة الساحرة لصفاتها فإنها لم تنتشله من همّه الذي بدا مقرراً منذ البيت الأول في المقطع حتى آخره الذي تناول خوفه من المجهول

---

[1] انظر الرؤى المقنعة 292 ــ 318 وهي تدل عنده على شهوة الانتماء واستحالته في آنٍ معاً.

في فَلاَة لا ترحم؛ وهو خوف يؤدي إلى الهلاك؛ وكأنه عَدُوٌّ يرصد طرفة؛ إذ قال:[1]

وإنّي لأُمْضي الهَمَّ عند احتضاره
بعَوْجاءَ مِرْقالٍ تَرُوْحُ وتَغْتَدي

أَمُونٍ كألواح الإِران نَسَأْتُها
على لاحبٍ، كأَنه ظَهْرُ بُرْجُدِ

ثم يقول في ختام المقطع:[2]

على مِثْلها أَمْضي إذا قال صاحبي:
أَلا ليتني أفديكَ منها وأَفْتدي

وجاشَتْ إليهِ النَّفْسُ خوفاً وخاله
مُصَاباً، ولو أَمسى على غَيْرِ مَرْصَدِ

ومن ثم يمضي إلى المقطع الأساسي المؤلف من خمسة أقسام، والذي وَثَّقه الدكتور طه حسين وأعجب به، وبلغ واحداً وستين بيتاً يعبر فيه عن فلسفته الوجودية[3]؛ وكينونته الثقافية التي عَزَّزَت مكانته في الشعر القديم؛ وفي إطار الوحدة المعنوية من جهة والوحدة النفسية من جهة أُخرى، ولاسيما حين اشتمل على بعض الأبيات الشاردة التي ذهبت مذهب المثل، وأوله:[4]

إذا القَوْمُ قالوا: مَنْ فتىً؟ خِلْتُ أنني
عُنِيْتُ فلم أَكْسَلْ ولم أَتبلَّدِ

أَحَلْتُ عليها بالقطيع فأَجذَمَتْ

---

[1] انظر ديوان طرفة بن العبد 12 – 26 وانظر تحليلنا للقصيدة في (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 28 – 31) ثم تحليلنا لها مرة أخرى في (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية) بوصفها دالة على الاستلاب الذاتي.

[2] ديوان طرفة بن العبد 26.

[3] انظر حديث الأربعاء 60/1 – 76 وقراءة ثانية لشعرنا القديم 157 – 171.

[4] ديوان طرفة بن العبد 27.

وقـــــــد خَــــــبَّ آل الأَمْعَـــــــزِ المُتَوقّـــــــدِ

وإذا كنت أُحيل قارئي العزيز على القراءة البديعة للدكتور طه حسين، وعمق تحليله لهذا المقطع حتى آخره فإني أضعك في بُؤرة القلق من المصير المرعب الذي شمل هذا المقطع، ومن ثم المعلقة بتمامها؛ إذ قال:[1]

أرى المَـــــوْتَ يَعْتـــــامُ الكِـــــرام ويصـــــطفي
عقيلـــــــة مـــــــالِ الفـــــاحش المُتَشَـــــدِّدِ

لعُمْـــــرُكَ إنَّ المَـــــوْتَ مــــا أخطـــــأ الفتــــى
لكـــــالطوَلِ المُرْخــــــى وثنيـــــاه باليـــــد

وكل متأمل لهذا المقطع يدرك أن طرفة لم يرتدع من الموت وإنما جَعل الموت سبباً وجودياً للإقبال على الملذات؛ بعكس عدد غير قليل من الشعراء الجاهليين... وإذا كان قد وَقَّر لمعلقته جملة من الحِكَم التي ترتكز حول الموت والمصير فإنه مَثَّل فيها الاتجاه الاستلابي؛ فنادى بإرواء الجَسَد بملذات الحياة، ولم يأبه لصوت الجماعة القبلية التي أفضت إليه بكثير من النصائح. ولذا قال في الختام:[2]

أرى المَـــــوْتَ أعْـــــداد النَفـــــوس ولا أرى
بعيـــداً غـــداً، مـــا أقْـــربَ اليـــوم مـــن غَـــدِ!!

ســـــتبدي لــــك الأيـــام مــــا كنْــــتَ جـــاهلا
ويأتيــــك بالأخبــــار مَـــــنْ لـــــم تَـــــزَوّد

فالشاعر كان يبادر إلى اللذات ويقترفها على الرغم من اللوم الشديد الذي يوجه إليه من أقربائه إذ قال:[3]

ألا أيُّهـــــذا الزّاجِـــــري أحْضُـــــرَ الـــــوَغَى
وأنْ أشْـــــهَدَ اللـــــذات؛ هَـــــلْ أنْـــت مُخْلِــــدي؟

فــــإن كنْـــــتَ لا تَسْـــــطيعُ دَفْـــــع مَنِيّتــــي

---

(1) ديوان طرفة بن العبد 36 ـ 37.
(2) ديوان طرفة بن العبد 48.
(3) ديوان طرفة بن العبد 31 ـ 32.

فـــــــذَرْني أبادِرهـــــا بمـــــــا ملكَـــــــتْ يَـــــــدِي

فالناس "لا يستطيعون أن يضمنوا الخلود إذا أَعْرض عن الحَرْب؛ فالمَوْتُ ساعٍ إليه إذا هو لم يَسْعَ إلى الموت. والذين يلومونه على شهود اللذاتِ، والأخذ بحظه من نعيم الدنيا ولَهْو الحياة مخطئون لأنهم لا يستطيعون أن يضمنوا له حياة خالدة إذا أعرض عن اللذات؛ وما قيمة هذه الحياة الطويلة الخشنة الجافة التي لا لذَّةَ فيها ولا نعيم؟ وهل يحرص الناس على الحياة إلا لما فيها من لذَّةٍ؟!"[1].

ولذلك كله استجاد الدكتور طه هذه الأقسام بوصفها "من أَجْود الشعر وأجمله وأروعه وأرقاه"[2] وهو لم يأت بجديد على ما قاله ابن سلام في القصيدة التي قَدَّمته على غيره؛ ولو كان له نظائر أخرى لها لتقدم على كثيرين[3]...

وبناء على ما تَقَدَّم نرى أن الأقسام الخمسة تشكل وحدة فنية معنوية تتركز في رؤية طرفة للموت والمصير؛ والقلق الوجودي الذي يجعله في حالة ارتكاس إلى الذات ليرى فيها الخلاص من حقيقة وجودية لا يستطيع أَحْد أن يفعل معها شيئاً. فالحياة إلى زوال؛ وما دامت كذلك فلابد للإنسان أن يعيش بما يحقق له وجوده الجميل... ومن ثم فالمشكلة التي يعاني منها طرفة بن العبد إنما هي مشكلة اجتماعية ووجودية؛ وهي التي تحدث لديه صراعاً داخلياً بعيد التأثير... ولمَّا خشي من حالة الضياع في الحياة؛ وقد فاته الخلود لجأ إلى اقتناص اللذات الوجودية... وهو ما برز في النص من أوله حتى آخره... ما يعني أن مشهد الناقة لم يقحم في النص ولم يكن مصنوعاً[4] وإنما أتى على المقدار الذي وَجده يحقق له غايته من معنى الالتجاء إليه في هذه الصحراء التي يجوبها...

ولا يسعني وأنا أتحدث عن القلق الوجودي من المصير الذي انتظم القصيدة إلا أن أُثبت برُوز هذا القلق في ختام القصيدة؛ حين أثبت الخوف من المجهول لأن الخاتمة منفتحة على آفاق غير محددة

---

[1] انظر حديث الأربعاء 64/1.

[2] حديث الأربعاء 76/1.

[3] انظر طبقات فحول الشعراء 1/ 138.

[4] انظر حديث الأربعاء 1/ 58.

حين قال:[1]

أرى المَـــــوْت أعـــــــدادَ النفـــــوس ولا أرى
بعيـــداً غـــداً، مـــا أقْـــربَ اليـــوم مـــن غَـــدِ!!

سَـــتُبدي لــك الأيّـــامُ مـــا كنـــت جـــاهلاً
ويأتيـــك بالأخبـــار مـــن لـــم تَـــزَوّدِ

ويأتيـــك بالأخبـــار مـــن لـــم تَبِـــعْ لـــه
بتاتـــاً، ولَـــمْ تَضْـــرب لـــه وَقْـــتَ مَوْعِـــدِ

وهناك من تناول معلقة طرفة وأدخلها في غرض الفخر الفردي الذاتي الذي دارت عليه في إطار مقدمات كانت بمنزلة الخاص للعام في صميم الوحدة المعنوية التي تركزت في القلق من مواجهة الحياة والمصير... وهو ما نراه في عدد من القصائد التي دارت حول الفخر الجماعي/ القبلي كما ورد في شعر طفيل الغنوي[2] وعامر بن الطفيل[3]، وعمرو بن كلثوم[4]، وعبيد بن الأبرص[5]... وكل منهم كان يركز بصره على فكرة الثبات في مواجهة القلق الاجتماعي الذي يتركز في مفهوم صراع البقاء بوصفه وجوداً حيوياً يكتنز وحدة معنوية تعبر عن مرجعيات أغلب القصائد الجاهلية إذا لم تكن شاملة لها. ولعل ما انتهينا إليه في معلقة طرفة يحدونا إلى ذكر لبيد بن ربيعة الذي يقف من طرفة على النقيض في تناول فكرة الموت التي توحّد بعض قصائده ولا سيما الرثائية؛ وهي تجتلي معاني الحكمة بكل شفافية وصدق العاطفة... فكان الموت سبباً لتفكره والتبصر بأحواله وأحوال من مضى؛ ليحدث حالة من العِبْرَة والموعظة في الذات ولدى المتلقي... وظهر ذلك جلياً واضحاً في رثائه للنعمان بن المنذر بدأها بالحديث عن الزمان وأحداثه؛ ومن العبث أن يصاوله أي إنسان مهما

---

[1] ديوان طرفة بن العبد 48.

[2] انظر ديوان طفيل الغنوي 52 – 71 و 75 – 82 و 83 – 98.

[3] انظر ديوان عامر بن الطفيل 14 – 18 و 31 – 34.

[4] انظر ديوان عمرو بن كلثوم 50 و 64 – 91.

[5] انظر ديوان عبيد بن الأبرص 45 – 60 و 61 – 70.

بلغت قوته فقال:[1]

ألا تَسْـــــألانِ المَـــــرْءَ مـــــاذا يحـــــاوِلُ
أنَحْـــــبٌ فيُقْضَـــــى أمْ ضَـــــلالٌ وبَاطِـــــلُ؟!

حبائِلَـــــهُ مبثوثـــــة بســـــبيلهِ
ويفنـــــى إذا مـــــا أخْطأتـــــه الحَبَائِـــــلُ

إذا المَـــــرْءُ أسْـــــرى ليلـــــةً ظـــــنَّ أنـــــه
قَضـــــى عَمـــــلاً، والمـــــرء مـــــا عـــــاشَ عامِـــــلُ

فقـــــولا لـــــه إنْ كـــــان يَقْسِـــــمُ أمْـــــرَهُ:
ألمّـــــا يَعِظـــــكَ الـــــدَّهْر، أمُّـــــكَ هَابِـــــلُ

فـــــتَعْلَمَ أنْ لا أنْـــــتَ مُـــــدْرِكُ مـــــا مَضَـــــى
ولا أنْـــــتَ ممـــــا تَحْـــــذرُ الـــــنفسُ وائِـــــلُ

فـــــإن أنْـــــتَ لـــــم تصْـــــدُقْكَ نَفْسُـــــكَ فانتَسِـــــبْ
لعلّـــــكَ تهـــــديكَ القـــــرونُ الأوَائِـــــلُ

ويسوق القصيدة التي تبلغ اثنين وخمسين بيتاً على هذا المنوال من وحدة الموعظة والاعتبار بالأمم السابقة، والتفكر بصروف الدهر والمصير الذي يؤول إليه.. ومن ثم فإذا كان الأسى يملأ نفسه على فقد ملك اتصف بالشجاعة والحكمة والكرم والسيادة، و...[2] فإنها أعظم تفكراً بالموعظة من الفقد ذاته... وهو المعنى الجامع للقصيدة...

ونكتفي بما أشرنا إليه دلالة على الوحدة المعنوية؛ التي تتعالق بدلالة الوجود الاجتماعي والموضوعي للحياة ذاتها؛ وظيفة وهدفاً.

وهو ما تعالجه الفقرة القادمة (الوحدة الواقعية بوصفها واقعية نفسية واجتماعية وطبيعية، وكلها تتجسد بالواقعية الفنية.

---

[1] شرح ديوان لبيد بن ربيعة 254 ـ 266.

[2] انظر مثلاً ديوان أوس بن حجر 53 و 54.

(3)

الوَحْدة الواقعية

البيئة وجود حقيقي فاعل كيفما كان نوعه اجتماعياً وثقافياً؛ طبيعياً وخارجياً، عضوياً وداخلياً... فالبيئة فضاء واسع ومتنوع يشمل جوانب شتى من الحياة ويتأطر في زمان ما، ومكان ما، وظاهرة ما؛ ولغة ما؛ وفن ما... ثم إن الأدب أي أدب كالمرآة التي تظهر فيها خصائص الصورة وملامحها[1]، ولكنها ليست الوحيدة.

وإذا كان العمل الأدبي يعبر عن البيئة أو الوجود الحيوي الذي يشتمل الحياة والكون والظواهر فإن أي حركة فيه تحدث بفعل فاعل، وتجري في امتداد زمني يواكب الامتداد المكاني؛ ما يعني تحقيق الواقعية الفنية المرتبطة بالواقعية النفسية والإجتماعية والطبيعية... ولذا آثرنا استعمال مصطلح (الواقعية)، لأنه الأَوْسع دلالة وأجمع لعدد من الأنماط التي تنضوي تحته.

ونرى أن هناك تكاملاً بين الوحدة الفنية وأنماط الواقعية[2]، لأن العمل الأدبي يولد في واحدة من البيئات ما جعل بعض الدارسين[3] يخصّون دراسة الشعر القديم تبعاً لها كما رأيناه عند الدكتور يوسف خليف الذي تميز في هذا الاتجاه[4]...

وإذا كانت البيئة الطبيعية تثبت وجودها في القصيدة الجاهلية بأشكال عدة كالأطلال ورحلة الظعائن ومشاهد الحيوان؛ ثم إذا كانت

---

(1) انظر معجم النقد الأدبي الحديث 63 وفي معرفة النص 43 – 68.

(2) انظر السابق 161 و 163– 166 و 279 – 280 و 313 – 319 والصُّورة الأدبية 14 – 15 و 21 – 22 و 27 و 28 و 136 وفي معرفة النص 38 – 39 و 68 – 77 و 121 – 131 والوجود والصيرورة 212.

(3) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 326 – 338.

(4) انظر ـ مثلاً ـ (دراسات في الشعر الجاهلي ـ والشعراء الصعاليك).

الحياة الاجتماعية تفرض سلطانها على الناس بما تقوم عليه من القيم والمبادئ والعَادات والتقاليد فكلتاهما ليست المؤثر الوحيد لابتكار العمل الأدبي؛ ووحدته؛ عند الشاعر، وليست السبب الوحيد لضياع أجزاء من هذه القصيدة أو تلك أو سبباً للتفاوت عند شاعر ما أو بين الشعراء كما انتهى إليه القاضي الجرجاني[1]، وأخذه منه بعض المُحْدثين ولم يُشِر إليه البتَّةَ[2]. وأياً ما يكن رأي القاضي الجرجاني أو غيره فهو يؤكد أهمية تأثير البيئة في الشعر وقضاياه، وفي قدرتها على التأليف بين مكونات القصيدة... وهي ــ عندنا ــ تتكامل مع أسباب أخرى كثيرة في إنتاج بنيتها، وكل له مقدار ونسبة، إذ تتبادل التأثير في التجربة الأدبية مع غيرها وفق استلهام الذات المبدعة. وقد يبرز أحد أنماط البيئة في عمل أدبي دون الآخر، وعند شاعر دون شاعر وفق استلهام الطبيعة والوظيفة والأغراض؛ ولاسيما في غَرَض الفخر الجماعي/ القبلي الموازي للفخر الفردي؛ وغلبة امتداح الفروسية؛ والشجاعة، والإقدام والثبات و... والمروءة والكرم والإجارة والإغاثة عليه وكذا يقال في الرثاء وغيره.

ومن ثم تندمج الذات الفردية بالذات الجمعية في واقع اجتماعي وثقافي وطبيعي؛ على الرغم من أن العلاقات بين الذاتين والوجود والمصير علاقات معقدة؛ ومتشعبة، أي استطاعت الذات الإبداعية أن تندمج بالبيئة بكل صورها لتقوم بعملية توازن وتواز بينهما وبين القصيدة الشعرية... ولذا فإن القارئ لقصيدة جاهلية يمكنه أن يجدها كالمرآة للذات والطبيعة؛ "إذ الطبيعة مرئية والروح طبيعة خفية؛ والأولى تكمل الثانية؛ فالذات ترى نفسها في الطبيعة"[3] ويبرزهما الغرض الجامع لأفكار ودلالات شتى في بنية فنية موازية؛ ما يجعلنا نطمئن لاستعمال الوحدة الواقعية في هذه الدراسة.

ويمكنني في هذا المقام أن أرى في رحلة الظعائن ومفارقة الخليط بعضه بعضاً نمطاً من التمسك بالانتماء القبلي؛ بمثل ما أرى فيه نمطاً من مفهوم صراع البقاء الذي يمتزج بالبحث عن الحياة وتحدي الفناء

---

[1] انظر الوسَاطة 18 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 329 والمسبار في النقد الأدبي 108.

[2] انظر الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) 29.

[3] الصورة الأدبية 28.

الذي ظهر في الأطلال، وكأن الرحلة أو النسيب رَدٌّ على ذلك وبمنزلة السبب والنتيجة وهكذا... ومن ثم كان إسكان حيوان الوحش في الأطلال رداً على الموت والفناء... أما مشهد الصيد، أو ما ناظره في القصيدة من أشكال الصراع والمطاردة فهو معادل موضوعي لمفهوم صراع وجودي متجذر في حياة الجاهليين سواء كان على موارد الماء ومساقط الغيث أم على مواطن الكلأ... وبذلك فالوحدة الواقعية للقصيدة كمرآة لوحدة البيئة الذاتية والموضوعية[1]، الداخلية والخارجية. وإذا كان عدد غير قليل من الدارسين قد استحضروا البيئة وتأثيراتها وجعلوها أساس العمل الأدبي[2] فإننا نستحضرها بوصفها عنصراً من عناصر وحدة القصيدة وفق ما رآه الدكتور محمد زكي العشماوي من أن "الوَحْدة الشعرية التي تمثل وَحْدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي كله... في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف، وفخر وهجاء وحماسة وغيرها"[3] وعند مختلف الشعراء... كما أنه يوقفنا عند قصيدة طفيل الغنوي الذي قيل له: (المُحَبِّر) لحُسْنِ شعره، وأخذ منه زهير والنابغة[4]. وهي في سبعة وسبعين بيتاً متلاحمة في فكرتها كتلاحم أجزائها التي تناولت مقدمة غزلية طريفة أَشبه بالمفتاح الجميل للفخر الذاتي والقبلي... فأنت تطل من بعيد فتجد بقايا دار جميلة التي هيجت فؤاد الشاعر، فراح يعيد على مسامعه ذكريات حبه معها؛ وكان حريصاً على صدق علاقته بها، لا يرضى بأن تُذْكر بسُوءٍ، إذا ما رحلت عنه... فهي تمتاز بالحلاوة والمروءة، ولا تتعلق إلا بالفرسان الكرماء أمثاله، فإذا هلك ندبته... فإذا نظرت إليها سرتك؛ وأراحتك بوسامتها، رشيقة القوام، تسبيك بَسْمتها، وتلتذ ببَرْد رضابها... ومن ثم فهو يحدثنا عن (جميلة) حديثاً رمزياً يشير فيه إلى من سكنت قلبه وفؤاده في تلك البادية المترامية الأطراف؛ لا يرى بديلاً عنها، لأنها ميمونة تزيل عنه العناء كلما أوى إلى خيمتها التي تتلاعب بها الريح

---

[1] فصّلت الدكتورة (يمنى العيد) بتوضيح الواقعية، فأغنتنا انظر (في معرفة النص 43 – 87).

[2] انظر ــ مثلاً ــ أمير الشعر في العصر القديم 19 – 47.

[3] قضايا النقد الأدبي القديم والحديث 179 – 180.

[4] انظر ديوان طفيل الغنوي 21.

في أرض واسعة مفتوحة على النظر... ثم تكتشف بعد خمسة أبيات مركزة الحديث في أوصاف جميلة أن خيمتها التي عرض لها في البيت السادس ليست إلا فرسه[1] الذي يحدثنا عنه في البيت السابع؛ ثم تأخذه لذة الوصف المندمج بين صفة الخيمة والفرس حتى لا تستطيع الفصل بينهما ما يعني أن (جميلة) لم تكن امرأة بعينها وإنما كانت رمزاً بعيد الأسرار والأغوار إنها رمز للانتماء القبلي؛ أو قل رمز القبيلة؛ ورمز الأنثى والشرف الذي يدافع عنه، ورمز الخيمة العربية التي تعتز بالحديث عنها، بوصفها تقترن بالشجاعة والشهامة التي تمثلها خصائص الفرس والفروسية... ولاسيما حين تصبح حبال الخيمة أرساناً لخيل تعوّدت الغزوات ودخول المعارك... إنها الخيمة التي ضمّت الشباب والكهول الذين تميزوا بالضخامة والقوة، والجُرأة والإقدام والثبات في الشدائد، لا فَرْق بين شابٍ وكهل فيها... لذا فإن المقدمة جزء لا يتجزأ من نسيج المقطع الذي يليها، وهي مندمجة الصفات بين المرأة والخيمة والفرس والفارس في تلك البادية المحمولة على كل الاحتمالات (تهب الريح في حَجَراته) ما يعني أن وَحْدة البيئة هي التي خلقت هذا الاندماج في بنية القصيدة[2] ووحدتها الرائعة فقال[3]:

بالعُفْرِ دارٌ مِنْ جَميلةَ هَيَّجتْ
سَوالفَ حُبٍّ في فُؤادِكَ مُنْصِبِ

وكنتَ إذا بانَتْ بها غُرْبَةَ النّوى
شديدَ القوى، لم تَدْرِ ما قولُ مُشْغِبِ؟!

كريمةَ حُرّ الوَجْهِ لم تَدْعُ هالكاً
من القوم هُلْكاً في غَدٍ غيْرَ مُعْقِبِ

أسِيْلَةَ مَجْرى الدَّمْعِ خَمْصَانةَ الحَشَا

---

[1] لعل هذا الاقتران بين صورة المرأة والفرس قد ظهرت بأشكال أخرى في الشعر الجاهلي انظر (ديوان امرئ القيس 35 وديوان الأعشى 387 ق 77 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 134 ـ 137.

[2] انظر ـ مثلاً ـ ديوان سلامة بن جندل 188 ـ 195.

[3] ديوان طفيل الغنوي 21 ـ 25.

بَـــــرُوْدُ الثنايـــــا؛ ذاتُ خَلْــــقٍ مُشَــــرْعَبِ

تـــرى العَـــيْنُ مـــا تَهْـــوى، وفيهـــا زيـــادةٌ
مـــن الـــيُمْنِ إذ تَبْـــدو، ومَلهـــىً لمَلعَـــب

وبَيْـــــتٍ تَهُـــــبَّ الـــــرِّيْحُ فـــــي حَجَراتـــــهِ
بـــأرْضٍ فضـــاءٍ، بابُـــهُ لـــم يُحَجَّـــبِ

ســـــماوَتَهُ أســـــمالُ بُـــــرْدٍ مُحَبَّـــــرِ
وصَـــــهْوَتَهُ مـــــن أتَحَمِـــــيٍّ مُعَصَّـــــبِ

وأطنابُـــــهُ أرْســـــانُ جُـــــرْدٍ كأنَهـــــا
صُـــدُورُ القَنَـــا مـــن بـــادئٍ ومُعَقَّـــبِ

نَصَـــبْتَ علـــى قَـــوْمٍ تَـــدِرَّ رِمـــاحُهم
عُـــروقَ الأعـــادِي مـــن غَريـــرِ وأشَـــيَبِ

وفينـــا تـــرى الطـــوْلى وكَـــلَّ سَـــمَيْدَع
مُـــدَرَّبَ حَـــرْبٍ وابـــنِ كَـــلِّ مُـــدَرَّبِ

فالبيئة تظهر بكل تجلياتها؛ أطلالاً؛ ورحلة؛ وخيمة، وامرأة تخفف عناء الصراع الدامي وعندما يُقْتَل الفرسان الأحرار تندبهم؛ إنهم فرسان من مختلف الأعمار تدربوا وأعدوا أنفسهم للدفاع عن الشرف والكرامة؛ والقبيلة والسيادة... تراهم دائماً على صهوات خيلهم التي يفتخرون بها و يعتزون بقدرتها وأصالتها التي تندمج صفاتها بصفاتهم... فطبيعة حَياتهم البدوية فرضت عليهم القتال من أجل البقاء في هذا الفضاء المرعب... ثم يجعَل الخيل ذكوراً وإناثاً جزءاً لا يتجزأ من أسلحة الفرسان كالسيوف والرماح والسهام والقسي وكلها منسوبة أصيلة وقوية. ومَا وجدت إلا لحماية القبيلة والدفاع عنها إذ يقول في البيت الثامن عشر واصفاً خيل المعركة:[1]

إذا قيـــلَ: نَهْنِهْهَـــا وقَـــدْ جَـــدَّ جِـــدَّها
ترامَـــتْ كخَـــذروفِ الوليـــدِ المُثّقّـــبِ

قبائِـــلُ مـــن فَرْعَـــي غَنِـــيٍّ تواهَقَـــتْ
بهـــا الخَيْـــلُ لا عُـــزّلٍ ولا متأشَـــبِ

---

[1] ديوان طفيل الغنوي 30.

ألا هــــل أتــــى أهْـــلَ الحجـــازِ مَغَارُنــــا
علــــى حَـــيّ وَرْدٍ وابـــنِ رَيّـــا المُضَـــرّب؟!

فالأبيات الثلاثة مرتكز الدلالة في وحدة القصيدة وبنيتها؛ فالخيل التي ظهرت في صورة موحدة للأبيات كالفرسان ما كانت إلا حفاظاً على مكانة قبيلته (غنيّ) لأنّها معرضة لغزو الأعداء الذين ظهرت صورتهم في البيت التاسع، وفي هذه الأبيات الثلاثة بمثل ما برزت ظاهرة الأحلاف (قبائل من فرعي غنيّ) إذ لا تستطيع قبيلة واحدة أو عشيرة ما أن تدفع غزو القبائل الأخرى القوية إلا بالتحالف، وامتلاك الأسلحة القوية والقاطعة، والمجربة في القتال والغزوات، بعد أن تدرب الفرسان وتأهبوا لخوض المعارك ضد واحد من أحياء (طيئ) يقال له (وَرْد) وحي آخر ينتمي إلى امرأة سمَّاها (ريا)...

وكأني بالشاعر حين توقف عند الخيل وأنسابها وأوصافها، سلماً وحرباً منذ البيت الحادي والعشرين حتى السادس والخمسين إنما يتحدث عن خصائص الصراع القبلي في إطار التحالفات من جهة؛ وفي إطار الحفاظ على القبيلة من جهة أخرى ويؤرخ للمصطلحات التي تستعمل في القتال وحث الخيل ذكوراً وإناثاً على الغارة فقال في البيت الخامس والخمسين وما بعده:[1]

وقيــــــل: اقـــــدمي واقــــدَمْ وأخَ وأخّــــري
وهَـــلْ وهَـــلا، واصْـــرَخْ وقادِعُهـــا هَـــبِ

فمــــا بَرِحـــوا حتـــى رأوْا فـــي دِيـــارِهم
لـــــواءً كظِـــــلِّ الطـــــائرِ المُتَقَلّـــــبِ

ثم يصف المعركة التي تبادرت بالنبال أو السهام المتميزة في صناعتها وقوتها، وأوصافها، حتى إذا فرغت الكنائن منها جالد الفرسان بالسيوف والرماح التي يُسمع صوت وَقْعها على الدروع ثم كانت النتيجة في البيت الثاني والستين:[2]

أبَأنَـــا بقَتْلانـــا مـــن القَـــوْم مِـــثلَهُمْ
ومـــا لا يُعَـــدَّ مـــن أسِـــيْرِ مُكَلّـــبِ

---

[1] ديوان طفيل الغنوي 44.

[2] ديوان طفيل الغنوي 46.

نَخَـــــــوّي صُـــــــدُوْرَ المَشْـــــــرَفيَّةِ مـــــــنْهُمُ
وكُـــــلَّ شِـــــراعيٍّ مـــــن الهِنْـــــدِ شَـــــرْعَبِ

ثم يعرض لخلاصة النصر الذي لم يتحقق إلا بأخذ الأسباب كلها على الصُّعُد الذاتية والاجتماعية والموضوعية، والزمانية والمكانية؛ وعَلا صوت الفخر بالجماعة المُعَبَّر عنه بضمير (نا) وهو الضمير الذي وَحَّد القصيدة ـ أيضاً ـ مثلما وحدتها صورة الخيل والسلاح فقال في الأبيات الثلاثة الأخيرة:[1]

جَزَينـــــــاهم أمـــــسِ الفَطيمـــــــةَ إننـــــا
متـــــى مـــــا تكَـــــنْ منـــــا الوسِـــــيْقَةَ نَطلـــــبِ
فأقْلَعَـــــــــتِ الأيَّـــــــامُ عنّـــــــا ذؤابـــــــةَ
بمَوْقعنـــــا فـــــي مَحْـــــرَبٍ بعـــــد مَحْـــــرَبِ
ولـــــــم يَجـــــدِ الأقْـــــوامُ فينـــــا مَسَـــــبَّةً
إذا اسْـــــــتدبَرَتْ أيَّامُنـــــــا بالتّعَقّـــــــبِ

إنها الخاتمة الطبيعية اللائقة بقبيلة تملك مثل هذه الصفات؛ وقد أضعفت أعداءها وحرمتهم من دخول أي معركة أخرى، أو التفكير بالاعتداء على غيرها... وكان لقبيلة (غني) الأمر والشرف الأعلى والبلاء في المعارك والحياة؛ حتى إذا دالت الأيام لم يذكر تاريخها بسُبّة أو شتيمة...

ثم إن الذات المُبْدعة كانت تتحرك في إطار الواقعية الاجتماعية ونظام حياتها، وتنطق بكل ما يعبر عن تطلعاتها في فَحْوى الصراع من أجل البقاء والوجود... إنه صراع تجلى بكل عناصره الموصوفة في القصيدة؛ وكأن الشاعر نقلنا مباشرة إلى العصر الذي عاش فيه؛ والمعركة التي خاضها فرسان قبيلة؛ وأثبت في ذاكرتنا قيمة الصَّبْر والثبات؛ والجهد والعمل الدؤوب؛ وأن النصر لا يتحقق بالتمني، فلَهُ أسْبابه الذاتية والموضوعية؛ وأوقاته المناسبة، ومواضعه التي تساعد على إحرازه... وهذا يعني أن حضور الواقع في القصيدة حضور إبداعي فردي وحضور اجتماعي جماعي، اندمج كل واحد بالآخر

[1] ديوان طفيل الغنوي 50 ـ 51.

وقدَّم الصورة الأدبية الصُّلْبة والرائعة التي تشكل وحدة أدبية توازي وحدة البيئة والصراع فيها، وهي تتكامل في معانيها التي تستجيب لغرض الفخر القبلي من جهة وللرغبات التي تتفجر عواطف انتماء وحب للقبيلة من جهة أخرى... وبعد ذلك كله تحدث في نفس المتلقي الذي يدرك أسرار الوحدة الفنية المعانقة لوحدة البيئة هذا الشغف الجذاب في تتبع مقاطع القصيدة مقطعاً مقطعاً، والتعرف إلى موضوعاتها التي تعاقبت بتراتب مدهش ومثير أحدث المتعة والراحة في النفس. وهذه هي صفة الشعر العظيم بما يملكه من جماليات تعبيرية ووظائف إنسانية كبرى تظل حيَّة على اختلاف العصور والدهور.

فلم تَعُد الخيمة خيمة بدوي يضرب أوتادها في الصحراء وإنما هي خيمة الإبداع الذي يرسي في الذات الإنسانية حقيقة الحفاظ على الكرامة الآدمية كيفما كانت الملابسات والمشاكلات التي تحدثها البيئة وأياً كان نوعها... أي إن الوحدة الفنية للقصيدة ولأمثالها على مستوى الطبيعة قبل الوظيفة يعبر عن مخزون راقٍ من القيم الأصيلة التي توحي بها وجوهها الحضارية التي ربطت بين الفُحولة الذكورية التي تتصف بالشجاعة والمروءة وبين الأنوثة التي تتسم بالملاحة والصدق في الانتماء، والحرص على العفة والنقاء؛ ما يجعلها تسر كل ناظر إليها، ثم هي تتجلى بتكامل الصورة الراقية للذكور والإناث معاً... وفي خضم الحديث عن الوجوه الحضارية لا يمكننا إغفال رؤيتنا لمفهوم الصراع؛ فهو لم يكن شهوة في القتل؛ وإنما كان دفاعاً عن الذات والوجود كما ظهر في عدد من الأبيات (أَبَأْنا بقتلانا...) ما يعني أن القتال كان ضرُورة لدى الجاهليين؛ فرضته أسبَابٌ موضوعية؛ ولم يكن رغبة ذاتية أو اجتماعية...

وحسبي في هذا المقام الاستدلال بقصيدة طفيل الغنوي التي حققت التماهي بين الوحدة الفنية ووحدة البيئة، وأكدت أن "مجتمع القبيلة الجاهلية كان يقوم على أساس عقد اجتماعي بينها وبين أبنائها؛ أساسه العصبية القبلية؛ وأن هذا العقد الاجتماعي فرض على شعراء القبائل عقداً فنياً آخر يجعل من الشاعر لساناً لقبيلة يتحدث باسمها"[1]... ومن اليسير أن تلاحظ ظاهرة المنهج الثابت في القصيدة الجاهلية، وظاهرة العقد الفني بين الشاعر وقبيلته؛ أن القصيدة الجاهلية تَنْحَلُّ إلى قسمين

---

[1] انظر البيان والتبيين 241/1.

أساسيين؛ قسم ذاتي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء، والقسم الآخر غَيْرِيٌّ يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءً بهذا العَقْد الفني بينه وبينها"[1].

وإذا كنا نوافق الدكتور خليف في بعض هذا الرأي فإن مضمُون كثير من قصائد الجاهليين وشكلها يتجاوزه إلى تأويلات غنية ومثيرة؛ ولاسيما قصيدة طفيل السابقة؛ فضلاً عن أن هناك شعراء لم يتحدثوا باسم قبائلهم كزهير بن أبي سلمى مثلاً في معلقته، التي مدح بها الحارث بن عوف بن أبي حارثة المُرِّي وابن عمه هَرِم بن سنان بن أبي حارثة، وأثنى عليهما؛ وزهير مُزَني؛ وعاش في بَني عبد الله بن غطفان من ذبيان.

ولعل هذه القصيدة تذكرنا من جديد بما قاله بعض القدماء في تشبيه بنية القصيدة ببنية الخيمة العربية، فالبيت عند ابن رشيق كالبيت من الأبنية[2] على حين أن الانتقال من موضوع إلى آخر كالانتقال في البادية وترك أطلالهم وراءهم[3]... ما يعني أن بنية القصيدة موازية لطبيعة الحياة التي تعتمد مبدأ النُّجعة؛ ومبدأ صراع البقاء.

وحين حرصت القبيلة على تمتين نظامها القبلي في إطار العصبية القبلية كانت القصيدة تماثل في وحدتها الفنية ذلك كله، وتمتن التلاحم بين أجزائها. وهذا يَرُدُّ ما رآه بعض الباحثين العرب المعاصرين من أن "الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت؛ ووجوب انفصاله لفظياً ومعنوياً عن كل بيت آخر... قد زادت مَيْل الشاعر القديم إلى بَتْر أجزاء قصيدته بعضها عن بعض، وسَهَّلت له التقلّب والاستطراد والانتكاس"[4].

هكذا تبين لنا أن التجربة الذاتية جزء لا يتجزأ من التجربة الاجتماعية؛ ثم إن أي تجربة لا تنفصل عن البيئة والملابسات التي تنتمي إليها، فالمكان يشكل الحيز الذي تجري فيه الأحداث، والزمان

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 117 وانظر فيه 23 و 44 – 48 و 107 – 120.

[2] انظر العمدة 121/1.

[3] انظر الشعر والشعراء 74/1 – 75 والعمدة 226/1.

[4] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 441.

يؤرّخ لها ويحتويها، ثم ينتقل بها من جيل إلى جيل. ويظل النص الإبداعي كالمرآة لذلك كله؛ من دون أن ننكر لحظة واحدة القدرة الإبداعية التي تميز شاعراً من آخر؛ وتظل البيئة /الطبيعة عنصراً فذّاً في تشكيل بنية القصيدة شكلاً ومضموناً، ما جعل نوري حمودي القيسي يربط وحدة القصيدة بها، ويرى أن الشاعر ينتقل من غرض إلى آخر وفقاً لذلك. "وهكذا نجد طبيعة هذه الحياة تطبع تفكير الشاعر وتدفعه إلى أن يبني جميع أحكامه، ويقرر كثيراً من حقائقه على ضوء هذه الظاهرة التي أحاطت به"[1]. وهو ما يحدونا إلى الحديث عن الوحدة الجامعة المانعة الممثلة بوحدة الوجود الحيوية.

---

[1] انظر الطبيعة في الشعر الجاهلي 255.

(4)

وَحْدة الوجود الحيوية

ثَمَّةَ موجود في هذا الوجود يحمل حُلُمه في هذه الحياة ليعبر به إلى ديمومة البقاء من خلال بوابة الموت؛ ما يعني أن الموجود وجود في عالم الوجود الحقيقي؛ ولكنه أشبه بالبَرْق المشع الذي يلمع للأبصار في مشاعره وأفكاره. ولعل هذا يعني أن هذا الوجود يخص الإنسان ولاسيما المفكر والمبدع، قبل غيره لأنه عالمه الذي يعيش فيه، ويشق مجرى حياته في حيثياته وماهيته، ويعبر عن حقائقه وجوهره؛ ويعمل على التلاؤم معه؛ وإيجاد معارفه من خلاله؛ من دون أن ينسى صيرورة الزمان منذ الأزل إلى الأبد... أي إن بداية الوجود ونهايته تتجسد بوعي الموجود (الإنسان) له وأنه يعيش جزءاً من أجزائه؛ وما عليه إلا أن يستمر في التفاعل معه؛ وفق الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل الحيوي، وليس بالوجود العَيْني[1]...

وإذا كانت مسألة الوجود من أبرز القضايا الفلسفية فهي ـ أيضاً ـ من أبرز قضايا الإبداع لأنه ينبثق من الوجدان (القلب والعقل) قبالة الوجود الطبيعي والاجتماعي والثقافي و... أي إنه ذات قبالة ذات، وكلاهما يتوحد بالآخر؛ ولا يوجد بمعزل عنه، سواء كانت الموجودات متماثلة أم مختلفة... ومن ثم فالحقيقة الإبداعية صيرورة خَلاّقة مبدعة لموجود ووجود في حضن سرمدية الزمان التي تستبطن الحياة والموت؛ وكل ما يجري من أحداث[2]... ولهذا كله يصبح الوجود الطبيعي والاجتماعي والثقافي والأدبي و... وجوداً حيوياً موحداً لكل مكوناته في وَحْدة وجودية حيوية متكاملة؛ ولكنها ليست

---

[1] انظر الوجود والصيرورة 30 ـ 54 و 64 ـ 76 و 227 ـ 230.

[2] انظر السابق 92 ـ 100.

وحدة وجودية وفق آراء المتصوفة[1]، ولا (وحدة حيوية) وفق ما ذهب إليه الدكتور النويهي حين جلب هذا المصطلح ليميزه من (الوحدة النفسية) أو (وحدة الشعور) أو الوحدَة العضوية) لمجرد أنَّ هذه المصطلحات متداولة لدى الغرب خاصة والعالم عامة؛ حين قال: "نحن مُضطرون إلى هذا اضطراراً حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية، وعن مفهوم الوحدة التي فسرها نقادنا القدامى"[2]. فهو يريد أن يبتعد عن مفهوم الوحدة العضوية لدى الغرب؛ والوَحْدة المعنوية التي تبناها بعض نقادنا القدامى والمعاصرين... ثم يفسّر (الوحدة الحيوية) بأنها الحالة الانفعالية للشاعر بوصفها مرتبطة بوحدة الباعث والغاية والهدف[3] وإلا فعليه أن يقبل "كل قسم من أقْسام القصيدة القديمة كأنه وَحْدة مستقلة، أو قصيدة منفردة، فنبذل جهدنا في تَعرُّف جماله الخاص واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته، منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه، والاستجابة له. وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة لاستطعنا أن نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية، بل نقول بناء شعرياً من نوع مختلف..."[4] ثم يرفض رأي النقاد العرب فقال: "هذا البناء الشعري لم يعد يكفي في إقناعنا به ما يقوله النقاد القدماء ويردده بعض النقاد المحدثين"[5].

ولست أرتاب لحظة واحدة في أن القصيدة الجاهلية لا تدرس وفق الوحدة العضوية؛ لأسباب كثيرة أبرزها أن مكونات القصيدة العربية ليست مكونات ملحمية؛ وإن وقع شيء منها في بعض القصائد كما سنذكره من بَعْدُ... وحين نؤيد رأي النويهي في عدم وجود الوحدة العضوية فإننا نتحفظ عليه في عدم توافر الوحدة المعنوية في القصيدة القديمة وفق ما ذهبنا إليه؛ وكذلك لا يمكن للوحدة الحيوية التي تقابل

---

[1] انظر تجليات التصوف وجمالياته 43 – 44، ومفاهيم وحدة الوجود فيه.

[2] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 450/2.

[3] انظر السابق 435/2 – 458.

[4] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 444/2 – 445.

[5] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 445/2.

عند النويهي وحدة المشاعر عند المبدع أن تكون كافية؛ لأن وحدة المشاعر لدى المتلقي لم تنل منه العناية المطلوبة ما يعني إهماله لآراء القدماء والمحدثين في هذا الاتجاه، وهو الذي حَدا بنا إلى تبني مفهوم (الوَحْدة النفسية) التي تتجاوب مع وحدة المشاعر بين المبدع والمتلقي، وتصبح القصيدة رسالة ذات غرض من الأغراض في وجود ذاتي وموضوعي.

ولعل هذا لا ينسينا الإشارة إلى أن ماهية مصطلح (الحيوية) أكثر اتساعاً وانفتاحاً مما ذهب إليه، فهو ينفتح على الذات الشاعرة وعلى الآخر، وعلى الإنسان والحيوان، والنبات والطبيعة، وعلى الداخل والخارج والخيال والحقيقة وعلى الحياة والموت، والحركة والسكون... وهو لدينا يجمع الوحدات الثلاث النفسية والمعنوية والواقعية ما يجعلنا نتبنى مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) في القصيدة الجاهلية بهذا التصور وليس بتصور النويهي. وتنبثق هذه الوحدة من ذات المبْدع ومشاعره ورؤيته التي تشكلت في بيئة ما (اجتماعية وثقافية، زمانياً ومكانياً) على وجه الحقيقة والتخيل، واستشراف أبعاد التجربتين الذاتية والجمعية.

فوحدة الوجود الحيوية مفهوم نقدي أدبي مركب في دراسة القصيدة وتحليل بنيتها ودلالاتها ومقاصدها الباطنية والظاهرية، الخفية والجلية... المتوافقة والمختلفة والمتناقضة، المنسجمة والمضطربة... وحين يتوافر لها ذلك تظل تَنْشُد ذاتها لدى الآخر المتلقي في كل زمان ومكان، بوصفها وحدة متكاملة وشاملة ولا تتناقض مع وحدة أخرى قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، ومن ثم فهي لا تقتصر على القصيدة المركبة وإنما تمتد إلى البسيطة والمقطعة على السواء...

وإذا كان يصحُّ أن نطلق مصطلح (الوحدة المركبة أو الشاملة أو الكلية) جاز لنا هذا؛ ولكن البُعْد الحيوي الحركي والاجتماعي ينقصه، ولاسيما ما يعبّر عن حياة النُّجعة (ومن أَجْدب انتجع)[1]، ومفهوم (صراع البقاء). لذلك تبنينا ذلك المفهوم المغاير في ماهيته لمصطلح (الوحدة الحيوية) الذي تبناه النويهي.

ولا بأس ـ هنا ـ أن نُذكّر بأن القصيدة الجاهلية أخذت على يد المهلهل والحارث بن عباد وعمرو بن قميئة وطفيل الغنوي وأوس بن حجر وعبيد بن الأبرص وامرئ القيس وطرفة بن العبد والمتلمس

---

[1] أساس البلاغة (نَجَع).

والمثقَّب العبدي ومن كان في جيلهم "شكلها التقليدي الثابت، واكتملت لها مقوماتها وعناصرها الفنية. فهؤلاء الشعراء هم الذين أصَّلوا تقاليد المقدمة الطللية، بل تقاليد العمل الفني كله. وإنا لننظر فيما وصل إلينا من شعر هذه المرحلة فنلاحظ أن القصيدة العربية أخذت شكلها النهائي، فأصبحت تبدأ بمقدمة تدور عادة حول الأطلال، وصاحبة الأطلال؛ يقف فيها الشاعر في ديار صاحبته التي أقفرت بعد رحيلها عنها؛ فيصف وحشتها وإقفارها وأسراب الوحش السارحة فيها بعد أن كانت آهلة بأصحابها زاخرة بالحياة النابضة، ويتذكر أيامه الماضية فيها ويستعيد ذكريات حبه الضائعة فوق رمالها ويصف صاحبة هذه الأطلال وجمالها. ثم ينتقل من هذه المقدمة إلى وصف رحلته في الصحراء"[1] فيذكر راحلته (الناقة) وقد يعرض لمشهد الحيوان الوحشي و... وقد ينتقل من الأطلال إلى رحلة الظعائن... وإن لم تكن المقدمة طللية فقد تكون نسيباً أو وصفاً للطيف والخيال أو غير ذلك حتى يصل إلى غرضه... وهو الغرض الذي يهجم عليه مباشرة في قصائد أخرى. "فقد اختلفت مذاهب الشعراء ومناهجهم باختلاف شخصياتهم واختلاف موضوعاتهم أيضاً"[2].

وكيفما كانت أنساق القصيدة وأَقسامها ومقاطعها، وكيفما كانت بنيتها المعمارية بسيطة أم مركبة فهي ترتبط بانفعالات المبدع ومراعاة المخاطب أو السامع في إطار التماهي بالوجود والرؤى والأفكار والخواطر التي ترد في ذهن المبدع. فبنية القصيدة توازي ذلك طبيعة ووظيفة وهدفاً، وتأخذ لنفسها في صميم مكوناتها وحدة فنية متكاملة؛ تنتصر للتوافق لا للتنافر؛ وتعتمد طرائق التعبير التي تواضع عليها الشعراء مجازاً وتشبيهاً، وكناية واستعارة؛ جناساً وطباقاً... وهي طرائق لا تخرج عن ترابط العمل الفني الذي يحقق اللذة والراحة في النفس؛ إنها بحق استجابة للوجود الحيوي.

ولعل معلقة زهير بن أبي سُلْمى[3] المكتنزة بالصور التي تلتذُّ بها النفوس، أو تلك التي تنفر منها تبعاً لوظيفتها وأهدافها، والتي استجابت لروح القافية، وانبجست من قدرة الشاعر العجيبة على إقامة التناسب

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي 82.

[2] السابق 83.

[3] انظر شعر زهير بن أبي سُلْمى 9 – 29.

والتناغم بين مكوناتها، ودقة إطراد كل عنصر في موضعه، أو كل مقطع في موضعه اللائق به يثبت أنها ـ وأمثالها من قصائد زهير[1] وغيره ـ تدخل في إطار وحدة الوجود الحيوية التي تختزن الجمال والكمال؛ وتشف عن مضمُونها كالزجاجة الصافية؛ فتحقق التكامل بين المظهر والمَخْبَر... فهي القصيدة التي حققت تجربة ذاتية واجتماعية تنبثق من واقع يلح على الذات المبدعة لتستوي وحدة فنية مُنَسَّقة ومتكاملة تعبر عن الوجود كله بدءاً من الوقوف على الأطلال ورحلة الظعائن حتى المقاطع التي تناولت المدح ورؤية زهير لفلسفة الحياة التي عبَّر عنها بِحكَم كاشفة لتجربة الصراع المُرّ الذي أَلْهَب المخاوف، بمثل ما فَجَّر عبقرية زهير بالتعبير عنه[2].وكما قال طه حسين: "فما أظن أنك في حاجة إلى أن أثبت أن قصيدة زهير مستقيمة؛ مُطَّردة الأجزاء تتحقق فيها الوحدة الشعرية على أكمل وجه"[3] ومن ثم فلا حاجة للتوقف عندها بعد وقفة الدكتور... ولاشك في أن القصيدة محفوظة لديك؛ لمّا حققته من وجود فني حيوي في الذات المتلقية ما يدعوني إلى استحضار مرثية (المُتَنَخِّل الهذلي) في ابنه (أُثَيْلة) وتبلغ عشرين بيتاً... وهي تجسد روح الاستجابة الذاتية لأب ملتاع لم يراعِ تقاليد المجتمع بالتصبر والتجلد، فابنه المقتول فرى كبده، إذ سقط وهو في ميعة الشباب. إنها قصيدة مترابطة في أنساقها ومقاطعها بما انطوت عليه من تجليات الصراع والوجود؛ ما جعلها تحقق انبعاث النشوة في النفس ـ فنياً ـ على الرغم من أنها في غرض لا يثير إلا الشجن والبكاء... إنها تتصف بالتماسك إيقاعاً وتراكيب، وألفاظاً، وإن وقع فيها بعض الألفاظ الغريبة...

لقد احترقت ذات الشاعر الأب على الابن القتيل؛ ولكنها حرقة جعلت الصور الشعرية تتدفق بعفوية مثيرة في تعبيرها عن فضائله الفريدة... إنها فضائل تنتشله من لوعته اللاهبة؛ ما دفعته إلى التعزي بالمخلوقات التي قضى الله أجلها... ولذا يسرع في إطار وحدة الوجود الحيوي إلى ذكر النَّعام التي عاشت في (جو) ما عاشت أو الوعول التي عَلَت الجبال؛ وكانت تظن أنها بمنأى عن الموت، ولكن القدر كان

---

[1] انظر حديث الأربعاء 81/1 – 89 و 90 – 113.

[2] انظر حديث الأربعاء 81/1 – 83 و 90 – 92.

[3] حديث الأربعاء91/1.

لها بالمرصاد... وافاها القدر المحتوم هي والنعام والحمار الوحشي والظباء؛ ولا أَحَد ينجو من الموت... فكل مخلوق سيلقى أَجَلهُ المكتوب ولو ارتقى السماكين (وهما كوكبان نيران) فما كتب عليه واقع ومُقَدَّر؛ إذ قال:[1]

مـــــا بـــــالُ عَيْنِـــــكَ تبكـــــي، دَمْعُهـــــا خَضِـــــلُ
كمـــــا وَهَـــــى سَـــــرِبُ الأخْـــــراتِ مُنْبَـــــزِلُ

لا تَفْتـــــأ الـــــدَّهْرَ مـــــن سَـــــحٍّ بأرْبَعـــــةٍ
كـــــأن إنْسَـــــانها بالصَّـــــابِ مُكْتحِـــــلُ

تبكـــــي علـــــى رَجُـــــلٍ، لـــــم تَبْـــــلَ جِدَّتَـــــهُ
خَلّـــــى عليـــــكَ فِجاجـــــاً، بينهـــــا سُـــــبُلُ

فقـــــد عجبْـــــتُ ومـــــا بالـــــدَّهْرِ مـــــن عَجَـــــبٍ
أنّـــــى قَتِلْـــــتَ، وأنْـــــتَ الحـــــازمُ البَطـــــلُ

ويـــــلُ امِّـــــهِ رَجُـــــلاَ!! تـــــأبى بـــــه غَبَنـــــاَ
إذا تجـــــرّد، لا خَـــــالٌ ولا بَخَـــــلُ
الســـــالِكُ الثغْـــــرةَ، اليقظـــــانُ كالِئَهـــــا
مَشْـــــيَ الهَلّـــــوكِ عليهـــــا الخَيْعَـــــلُ الفُضُـــــلُ[2]

والتـــــاركُ القِـــــرْنَ مُصْـــــفَرّاَ أنامُلـــــهُ
كأنـــــه مـــــن عُقَـــــارِ قَهْـــــوةٍ ثمِـــــلُ

مُجَنْـــــدَلاَ يتلَقّـــــى جِلـــــدُهُ دَمَـــــهُ
كَمَـــــا يُقَطـــــرُ جِـــــذعُ النّخلـــــةِ القَطـــــلُ

لـــــيْسَ بعَـــــلٌّ كبيـــــرٍ لا شـــــبابَ بـــــهِ

---

[1] ديوان الهذليين 2/ 31 – 37 وموسوعة الشعر العربي 1/ 636 – 638.

[2] الأخرات: جمع خَرْت، أي الثقب.والصاب: شجر إذا خرج لبنه ووقع في شيء أحرقه. لم تَبْلَ جدته: مات شاباً. ويل أمّه: كلمة للتعجب، وليست ـ هنا ـ للدعاء ـ لا خال...: ليس فيه خيلاء ولا ضعف في الرأي. الهلوك: التبختر. الخيعل: درع يخاط أحد شقيه. الفُضل: الدرع التي فيها إزار...

لكـــــــنْ أثيْلــــــــةَ صـــــــافي الوَجْـــــــهِ مُقْتَبَـــــــلُ

يجيـــــــب بعـــــــد الكـــــــرى (لبيـــــــك) داعيَـــــــهُ
مِجْذامـــــــــــةٌ، لِهَـــــــــواهُ قَلْقَـــــــــلٌ وَقِـــــــــلُ

حُلْـــــــوٌ ومُـــــــرٌّ كعَطـــــــفِ القِـــــــدْح مِرَّتُـــــــهُ
بكُـــــــلِّ إنْـــــــيٍ، حَـــــــذاهُ الليـــــــلَ يَنْتَعِـــــــلُ

فاذهَـــــــبْ، فـــــــأيُّ فتـــــــىً فـــــــي النـــــــاس أحـــــــرزه
مـــــــن حَتْفِـــــــهِ ظلَـــــــمٌ دُعْـــــــجٌ ولا جَبَـــــــلُ

ولا السِّـــــــــــمَاكانِ إن يَسْـــــــــــتَعلِ بينَهُمـــــــــــا
يَطِـــــــرْ بخَطـــــــةِ يَـــــــوْمٍ، شَـــــــرَّه أصِـــــــلُ
ولا نَعـــــــامٌ بجَـــــــوٍّ يَسْـــــــــتَرِيْدُ بـــــــهِ
ولا حمـــــــــــارٌ ولا ظبـــــــــــيٌ ولا وَعِـــــــــلُ

أوْفَـــــــى يبيـــــــت علـــــــى أقـــــــذافِ شـــــــاهقةٍ
جَلْـــــسٍ، يَـــــزِلُّ بـــــه الخُطّـــــاف والحَجَـــــلُ[1]

ردّد النظر في القصيدة التي هجمت على موضوعها مباشرة في رثاء المقتول فهي تبدأ ببكاء أقرب إلى النَّدْب؛ في صميم سؤال العارف لذاته عن تقاطر دمعه كما يتقطر ماء من دلو مثقوب؛ وكأن عينه كُحلت بالصَّاب فأحرقها، فهي تبكي أبداً. ويحق لها أن تبكي لأن أُثَيْلة قُتل وفق ما أخبره الناعيان ولا يدري كيف قتل؟! يبكيه لأنه يفوق الأقران ومن هنا ينتقل إلى التأبين ثم ينتقل إلى العزاء... ثلاثة موضوعات في غرض رثاء ابنه... وفي صميم هذا الغَرَض كانت فكرة مصير ابنه المحتوم تنظم النص كله؛ بمثل ما تنظم مصير المخلوقات... ولذا فإنه يعود بعد ذلك بحركة دائرية إلى النوح من جديد؛ وإن كان لا يملك إلا الصبر والدعاء له بعَدَم البعد فيقول:

فلـــــو قَتِلـــــتَ ورِجْلـــــي غيـــــرُ كارهـــــةِ الـــــ
إدلاج فيهـــــا قبـــــيض الشّـــــدِّ والنَّسَـــــلُ

---

[1] القِرْن: الشجاع. يُقَطَّر: يُصْرَع. القُطُل: المقطوع. العل: صغير الجسم. المجذامة: الذي يقطع هواه. القُلْقل: الخفيف. الوَقِل: الجيد في الصعود. الإِنـي: واحد الآناء، الساعات. شدة السواد.

إذاً لأعملــــــتَ نفســــــي فــــــي غَــــــزاتِهِمُ
أو لابْتَعَثْــــــتَ بـــــه نوحـــــاً لـــــه زَجَـــــلُ

أقـــــول لمّـــــا أتـــــاني الناعيـــــان بــــه :
لا يَبْعَـــــدِ الـــــرَّمْحُ ذو النَصْـــــلين والرَّجُـــــلُ

رُمْـــــحٌ لنـــــا كـــــانَ لـــــم يُفْلَـــــلْ ننـــــوءُ بــــه
تـــــوفى بــــه الحَـــــرْبُ والعَـــــزّاءُ والجُلـــــلُ

ربّـــــاءُ، شـــــمّاءُ، لا يـــــأوي لِقَلتهـــــا
إلا السَّـــــحابُ، وإلاّ الأوب والسَّـــــبَلُ

لا مراء لدي في أن سطوة الدهر ورهبة الموت تندرجان في جوهر واحد يدمر الحياة والوجود؛ أياً كانت القدرات التي يتصف بها أي مخلوق على وجه الأرض. ولهذا ركز الشاعر على هذه الفكرة في بيئة تضج بالقتل والصراع على الوجود وهو ما انتهى بابنه إلى الأَجَل المحتوم، بالرغم من أنه يملك كل عناصر القدرة والحيوية، ولكن لا فائدة منها... ولعل هذا وحده يثير في المتلقي توتراً نفسياً عالياً وشحنة انفعالية فيّاضة تشاكل الشحنة الانفعالية لآهات (المُتنخّل)... ثم تشاكل هذا السياق الصلب الذي اعتمد وَحْدة القران (التضمين) في تشابكات تصويرية طريفة تنسجم مع إيقاعات البحر البسيط وقافية اللام التي تقبض على حزن لاهف بحركة الروي المضموم ما يجعل الشاعر يجمع عناصر الوجود في أسلوب إيقاعي تتمثل فيه تقنيات التداعي التي تستدعي مرجعياتها المشكلة لها، وكأن طريقة الإيقاع أشبه بتراتيل النَّدْب والنوح، التي تتحكم ببنية القصيدة. ثم لو وضعْنا ذلك كله في قلب الوحدة الفنية التي تستجيب للشعرية القائمة على التكثيف والتشبيه والاستعارة في بيئة تضج بالحركة لتبين لنا شدة الحزن الذي يفيض بصدره ويريد أن يُفَرّج ما فيه...

فإذا كانت وحدة الحدث تستجيب لموضوعات الرثاء في وحدة فنية كلية تلتقي في غرض الرثاء فإن البيئة الطبيعية الحية شكلت المعادل الموضوعي لما حدث وحققت الهدف الذي رامه وراء حشد عدد من الحيوانات لقيت مصير ابنه (النعام، الظباء، الحمر الوحشية، الخُطّاف، الحَجَل، الوعول)... إنها الوحدة الفنية التي تشكلت في قلب (وحدة الوجود الحيوية)، فكأن كل واحد منهما صورة للأخرى. أي إن وحدة القصيدة تنبثق من وحدة الموضوع الذي يندمج فيه صوتان

صوت الذات المبدعة، وصوت الواقع في أسلوب يتشح بالسواد الذي يمتح بالألم الذي يعتصر قلب الشاعر... ثم إن وحدة القصيدة عالم مركب يجتمع فيها الصورة والإيقاع اللذان يشكلان دلالتهما في صميم الغرض الشعري.

ومن ثم فإن "النظر في المعنى من جهة ما يكون عليه في نفسه لا يخلو من أن يكون متعلقاً بما يرجع إلى مادته، أو بما يرجع إلى تأليفه"[1] من دون أن يهمل أحدنا المقاصد والأغراض التي تبنى عليها قصيدة من القصائد... وحينما تتأطر في زمان ما، ومكان ما فإن الطبيعة الحية أو الجامدة تمنح القصيدة زخماً جديداً لا يتحقق لها من دونها، بما فيها قصائد الرثاء التي توافر لها ذلك[2]... فالطبيعة ترسخ في الذات المبدعة روح الحيوية التي تستقر في نفس المتلقي بكل رضا؛ في حالة الفرح أو الحزن؛ والطرب أو الغضب...

وبناء على ما تقدم فإن مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) يُعَبّر عن تفاعل ذاتي مع الآخر، لأنه يتيح المجال لتعدد الرؤى في الدراسات الأدبية، ولا ينعزل عن الواقع وتصوراته وثقافته، ويمكنه أن يستحضر أي نموذج بين يديه، متأملاً وجوده الفني في صميم الاستجابة لبنية الموازنة للوجود؛ مع استدعاء الأحداث الملابسة لها، واستيعاب الأسرار الداخلية للذات المبدعة وفق استلهام المضمُون للوصول إلى الغاية المرجوة... مشيرين إلى أن وحدة الوجود[3] عند المتصوفة لا تتطابق مع مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) في الرؤى، والأهداف[4]. وهذا ينقلنا إلى وقفة قصيرة عند (الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية) حتى نستكمل دائرة الحديث عن الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية... وما حدانا إلى وضعه في قسم خاص على قصره؛ أنه أدخل في باب النقد.

---

(1) منهاج البلغاء 130.

(2) انظر قصيدة الرثاء /جذور وأطوار (النسيب 123 – 138) و(الحماسة 139 – 153) و(المدح والفخر والهجاء 154 – 191) و(مشهد الحيوان 192 – 227).

(3) انظر تجليات التصوف وجمالياته 19 – 21 – و23 و 38 – 43 و 53 – 55.

(4) انظر تعريف وحدة الوجود لدى المتصوفة في (تجليات التصوف وجمالياته 46).

القسم الثالث: الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية

1 ـ مفهوم القراءة.

2 ـ طبيعة الإشكالية وعرضها.

3 ـ تصحيح وتوضيح.

4 ـ الوحدة الفنية للقصيدة؛ تحليل ومناقشة.

الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية

(1)

مفهوم القراءة

القراءة فعل تَلَقٍّ لقارئ يتصف بالكفاية اللازمة لقراءة النص الذي يرغب فيه؛ ويساعده على هذا نفوذ بصيرة؛ وذكاء حصيف، ودراية باللغة والجنس الذي ينتمي إليه النّص... فإذا كان النصُّ واضحاً لا يحتمل التأويل والتفسير كان نصّاً مقفلاً؛ وإلا فهو مفتوح على آراء عدة...[1] وهنا تكمن الإشكالية الكبرى في التلقي؛ إذ يقع القارئ في احتمال الخطأ أو الوهم أو الانحراف في الحكم إلى جهة لا تستقيم وبنية النَّص. ولذا وقع الشعر الجاهلي في ظلم كبير حين راحت قراءات معاصرة عدة توجهه وجهات شتى تبعاً لمنهج القارئ وثقافته وإيديولوجيته الفكرية أو السياسية ما جعل الدكتور وهب رومية يضع كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد) وفَنَّد كثيراً من المزاعم التي حمّلها إياه مِثْلُ هذا النقد...[2]. وإذا كان كل نص محتاجاً إلى قارئ مثالي يتصف بالحياد والنزاهة والذكاء ومزود بالوعي والثقافة والمنهج العلمي السديد والموضوعية والتفاعل معه للوصول إلى مضمرات النص وفهم أدق تفصيلاتها وغاياتها، فالنصّ الإبداعي يقف بين يدي هذا القارئ ليغنى برؤاه ويظهر قيمته لا ليحرفه عن وظيفته؛ ويشوه مرجعياته... أما القارئ المفترض أو المتخيل فهو قارئ واقعي غالباً؛

---

[1] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 225 ـ 226 والمسبار في النقد الأدبي 24 ـ 54.

[2] انظر شعرنا القديم والنقد الجديد ـ 34 ـ 42 و71.

وهو عامة الناس الذين يتمكنون من فهم النص والتلذذ به[1]...

وبناء عليه فالقراءة فعل اتصال؛ وكذلك هي فعل ابتكار يستجيب لعناصر فنية وفكرية ولغوية وبلاغية وتاريخية ونفسية و... بعيدة وقريبة، ولا تقتصر على منهج دون آخر... ولعل تلقي النص القديم عامة، والنص الجاهلي خاصة من أصعب أنواع التلقي؛ إذ تحتاج قراءته إلى مشاركة طويلة حتى يختلط بالروح والجسد معاً، ويتعرف المتلقي إلى عالمه وفضاءاته... فليس كل قارئ له قادراً على فك ألغازه، واستلهام ما حاكَ في خلد الذات المبدعة، حتى إن كانت لغة النص واضحة؛ لأن النص الجاهلي بطبعه نص مخادع من جهة اللغة، والأساليب والأفكار، فضلاً عن أنه نصّ غارق في الزمان والمكان؛ ولا يجوز لأي قارئ أن يقطعه عنهما، أو عن المرجعيات التاريخية والثقافية والاجتماعية والطبيعية والذاتية والموضوعية. ونحن في قراءتنا (للوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية) في القصيدة الجاهلية لسنا أمام قارئ خيالي، أو قارئ ضعيف وعاجز عن فتح مغاليق النص أو قارئ ينحاز إلى منهج بنيوي دون آخر، ولكننا أمام قارئ يعرف ما يريد؛ ويتمتع بفهم عالٍ للمناهج النقدية الغربية؛ ويتصف برؤية حداثية لقراءة النص القديم، رؤية تستند إلى هوىً مسبق؛ وانحياز إلى اتجاه نقدي محدد.. وبهذا انحرف مرتين؛ مرة حين استلهم فكرة القاضي الجرجاني[2]، ولم يشر إليه، ومرّة ثانية حين طار بعيداً خارج آراء النقاد القدامى والمحدثين واتهمهم بأن رؤيتهم غير قادرة على استيعاب وحدة النّص الجاهلي. ولهذا سنعرض الإشكالية كما هي، ثم نبيّن المزالق التي وقع فيها الدكتور النويهي في محاولته التأسيس لمفهوم جديد للوحدة الفنية؛ وتوقفه عند قصيدة زهير (الهمزية) لتكون شاهداً على رأيه... وهذا نفسه جعلنا نعيد قراءة القصيدة وفق مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) الشاملة؛ لأن مفهوم (الوحدة الحيوية) الذي تبناه ويقابل (مفهوم الوحدة النفسية) قاصر وحده عن إدراك أسرارها البنائية كلها... وللقارئ أن يعود إلى ما ذكره؛ ومن ثم يتأمل ما نقوله في هذا المجال.

---

[1] انظر معجم النقد الأدبي الحديث 226.

[2] انظر الوساطة 15 ـ 20 و22 ـ 25 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 ـ 330.

(2)

طبيعة الإشكالية وعرضها

شدَّد الدكتور طه حسين على الوحدة المعنوية في القصيدة الجاهلية تأييداً للنقاد العرب القدماء من جهة ورؤية نقدية ومنهجية تستند إلى أدوات معرفية ونقدية ولغوية وبلاغية قديمة وحديثة من جهة أخرى، ولاسيما حين درس معلقة (لبيد بن ربيعة) ومعلقة (زهير بن أبي سلمى) وبعض قصائده، وغير ذلك من القصائد الجاهلية فرَدّ ماردَّ من أشعار غير موثقة ـ عندهُ ـ وأيّد رأيه بالأدلة النقلية والعقلية والقصائد التي وصلت إليه... وكان يبدي أحكامه الجمالية والنقدية في شكل القصيدة ومضمونها وبنيتها، واتصافها بالوحدة المعنوية أم لا[1]... فكان مدرسة متقدمة بحد ذاتها، مثل قوله في معلقة لبيد: "وكل هذه المعاني مألوفة عند الشعراء الأقدمين، ولكن انظر إلى هذه الصور الجميلة التي يؤدي الشاعر فيها هذه المعاني، وحدّثني لو أن شاعراً محدثاً أراد أن يؤدي مثل هذه المعاني، أتراه يستطيع أن يؤديها في صور خير من هذه الصور؟"[2]. ولهذا أجاب سائله قائلا: "وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة وتفككها عند القدماء إلا ضحكت، وأغرقت في الضحك"[3]. ثم انتهى إلى أن لقصيدة لبيد "وحدتها المعنوية، ونظامها الشعري المتسق، ولو لم تكن وحدة القصيدة إلا في هذه النَّفْس القوية العالية السمحة الوديعة التي أنْشأتها لكانت خليقة أن تكون من أروع ما حفظ الشعر العربي"[4].

ولا يوجد أوضح من هذا الكلام الدال على اتصاف قصيدة لبيد بوحدتين في وقت واحد (الوحدة المعنوية) و(وحدة المشاعر) وإن كان

---

[1] انظر حديث الأربعاء 18/1 ـ 31.

[2] حديث الأربعاء 20/1.

[3] حديث الأربعاء 30/1 ـ 31.

[4] حديث الأربعاء 39/1.

الدكتور طه حسين قد طعن في صحة مشهد الناقة في معلقة طرفة بن العبد... ورأى أن الذي أفسد معانيها الرائعة إنما هم الرواة الذين أقحموه فيها[1]... ثم رأى في حديث الشاعر عن نفسه فناً "ظريفاً، لبقاً، رشيقاً، خفيف الروح، حازماً مع ذلك كل الحزم، واثقاً بنفسه أشد الثقة، راضياً عنها كل الرضا.... وهو يستجيب لدعوة الداعي..."[2] ثم حكم على المقاطع الموثقة في القصيدة بالجودة والجمال[3]. ومن بَعْدُ استجاد معلقة زهير لأنه يخلق فيها البيئة التي تهيئ السامع للقصيدة[4] ما يعني أنه استكمل دائرة وحدة المشاعر، وهو الذي رأيناه مجتمعاً بالوحدة النفسية، وانتهى إلى تحقق "الوحدة الشعرية على أكمل وجه وأدقه"[5]، وعرض لعدة قصائد منها الهمزية التي نحن بصددها في موضعين حكم فيهما بالجودة على القصيدة[6]....

هذا كل ما صَرَّح الدكتور طه به عن الوحدة المعنوية فضلاً عما ذكرناه من قبل[7]؛ ولم ينس وحدة المشاعر عند المبدع والمتلقي. وقد تلقف الدكتور محمد النويهي ذلك محرّفاً في كلام الدكتور طه حين قال: "ادعى في (حديث الأربعاء) لقصائد الشعر القديم كلها ما سماه بالوحدة المعنوية، وأنها وحدة متقنة متمة إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه. وقرر أن كلاً منها قد جاءت ملتئمة الأجزاء، قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله وأشده ملاءمة للموسيقى، وأن ما قد يوجد فيها من تفكك إنما مرجعه إلى قصور ذاكرة الرواة... ومحاولته النبيلة أن يحببه في قلوب القراء المحدثين من الشباب قد أغفل المعنى الصحيح للوحدة المطلوبة"[8]. ثم طفق النويهي يمارس نقده بشيء من التهكم؛

---

[1] انظر حديث الأربعاء 58/1 ـ 59 والقصيدة موثقة برواية الأصمعي ورواها عنه ابن الأنباري في (شرح القصائد السبع الطوال...).

[2] حديث الأربعاء 61/1.

[3] انظر حديث الأربعاء 76/1.

[4] انظر حديث الأربعاء 81/1.

[5] حديث الأربعاء 91/1.

[6] انظر حديث الأربعاء 94/1 و109.

[7] راجع ما قيل في الوحدة المعنوية 123 وما بعدها.

[8] الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) 439/2.

واستحضر رأي عباس محمود العقاد[1] وأوهمنا بأنه وافق الدكتور طه حسين في سبب الخلط، بيد أنه أنكر عليه كل ما قاله مصرحاً بأنه سيضع مقياساً جديداً بدل (الوحدة الفنية) أو (الوحدة العضوية) أو "الوحدة المعنوية كما سماها أستاذنا الدكتور طه حسين بل نسميها (الوحدة الحيوية). وليس اقتراحنا لهذه التسمية المختلفة صادراً عن مجرد الرغبة في ابتكار تسميات جديدة بل نحن مُضْطرون إلى هذا اضطراراً حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية، وعن مفهوم الوحدة التي فَسّرها نقادنا القدامى وتبعهم أستاذنا واقتنع بها"[2].

ثم قرر دراسة همزية زهير، واختارها من ديوان زهير المطبوع عام (1964م) بدار الكتب المصرية وقال: "وهذه الطبعة زيادة على جودة تحقيقها... تضيف في هوامشها تلخيصاً حسناً للمواضع التي يختلف فيها شرح الشنتمري عن شرح ثعلب؛ ورواية ثعلب هي الرواية الكوفية في حين يأخذ الشنتمري برواية الأصمعي البصرية.... ولنذكر أولاً أن زهيراً الذي سنلقاه في هذه الهمزية ليس زهيراً المعروف لدى أكثرنا بمعلقته وحدها"[3].

ثم قال: "أول ما نلاحظه على هذه الأبيات أنها تنافي الرأي الذي أدلى به الدكتور طه حسين حين ادعى أن أبيات القصيدة الجاهلية تكون وحدة متقنة تامة لا شك فيها ولا غبار عليها، وتكون بناء متقناً محكماً لا تستطيع أن تقدم فيه وتؤخر، أو أن تضع بيتاً مكان بيت دون أن تفسد البناء كله، وتنقضه نقضاً. فمن الواضح الجلي أن هذه الأبيات عكس أبيات لبيد التي استشهد بها أستاذنا، شديدة التفكك، يذهب بها الشاعر ويجيء، ويقف ويستطرد، ويمضي إلى الأمام ثم يرتد. ومن الواضح ـ أيضاً ـ أنك تستطيع أن تقدم بعض أبياتها أو تؤخرها دون أن تفسدها، أو قل: تزيدها تفككاً على التفكك الذي جاء به الشاعر نفسه، بل لعلك ببعض التقديم والتأخير تستطيع أن تزيد حظها من الترتيب المعنوي، والتسلسل المنطقي أكثر مما فعله الشاعر. فإذا أمعنت فيها النظر استكشفت أن تفككها هذا لا نستطيع أن نوقع اللوم فيه على ذاكرة الرواة، وإن يكن الشنتمري قد أخطأ ترتيب بعض الأبيات وصححه ثعلب، بل مَرَدّ هذا التفكك إلى الشاعر نفسه،

---

[1] انظر الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) 448/2 ـ 449.

[2] السابق 450/2.

[3] السابق 451/2.

وتفسيره يكمن في تعمّق حالته الانفعالية. ومن هذا يتضح لنا أننا إذا حاولنا أن نعثر على جامع يجمع بين الأبيات في نوع من الوحدة فلن نجد هذا الجامع فيما ادّعاه أستاذنا من وحدة معنوية ملتئمة، متقنة، محكمة؛ ولكن نجده فيما اقترحنا من تأمل في نظرة الشاعر الحيوية، وتقبله لشتى تجارب الحياة على اختلافها وعلى تناقضها أحياناً"[1].

ونكتفي بعرض طبيعة الإشكالية لنبدأ بتصحيح وتوضيح ينقلنا إلى الوحدة الفنية للقصيدة؛ تحليلاً ومناقشة.

(1) الشعر الجاهلي (منهج في تقويمه ودراسته) 457/2 – 458.

(3)

تصحيح وتوضيح

لست ممن ينكر على الباحث الكريم ابتكاره لمصطلح (الوحدة الحيوية). وإن صَرَّح بأنه لا يريد الادعاء بالابتكار وليس هدفه وإنما هدفه وضع منهج جديد لدراسة القصيدة الجاهلية يرتبط بالحالة الانفعالية للشاعر بوصفها مفتاحاً لفهم القصيدة وربطها بالباعث والغرض[1]... وهو بهذا لم يزد على ما أورده الدكتور طه حسين في حديثه عن وحدة المشاعر وربط رؤية الشاعر بالبيئة... بل إن الدكتور طه كان أكثر توفيقاً منه حين زاد على ذلك ربط القصيدة بالمتلقي، وفق العرض الذي تقدم... ما يعني أن النويهي مُدَّعٍ لمضمون ليس له؛ فانساق إلى إغفال رأي الدكتور في الحديث الطريف عن (وحدة المشاعر لدى المبدع والمتلقي)... ثم نتمنى على كل قارئ أن يوازن بين كلام الدكتور طه والنويهي فليس هناك تعميم في كلام الدكتور طه؛ فهو يتحدث عن قصائد بعينها اتصفت بالتلاؤم في وحدتها المعنوية، بينما يوحي النويهي للقراء بما لم يقله الدكتور طه، فضلاً عن أنه خلط بين خصائص الوحدة العضوية والوحدة المعنوية... وهو مالم يقع فيه الدكتور طه الذي يدرك أن المعنى العام للقصيدة لا يُنْتقض إذا نَزَعْتَ منها بيتاً أو قدّمته على آخر بشكل مُزْرٍ ما جعله يشدد على الانسجام والتلاؤم في معلقتي لبيد وزهير... أما الهمزية فلم يعرض لأي شيء يتعلق بوحدتها الفنية، وفق ما ذكره النويهي وكتابه موجود للعالم كله، يمكن الرجوع إليه في أي وقت.

أما رأي الدكتور طه بشأن الرواة فليس جديداً، وهو مستمد من النقاد القدماء وفي طليعتهم ابن سَلاَّم[2]. وإن بالغ فيه وإذا كنا لا نرى

---

[1] انظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 291 ــ 292 وذلك المفتاح هو ما انتهى إليه القاضي الجرجاني في الوساطة 15 ــ 25 ولم يُشر إليه النويهي وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 328 ــ 329 وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 282.

[2] انظر طبقات فحول الشعراء 7/1 ــ 9 و13 و15 و23 ــ 24 و46 ــ 47 ومصادر

==

رأيه في عدم توثيق المقدمة الفنية ومشهد الناقة في قصيدة طرفة التي فضَّلته عند ابن سلام[1] فإن النويهي طعن في فهم الدكتور طه في هذا الأمر وجعل التفكك بسبب الحالة الانفعالية للشاعر... وهو ما لم يقله الدكتور طه... وإذا كنا لا ننكر مسألة الوَضْع، والزيادة والنقصان في بعض قصائد الجاهليين ــ لأن الذاكرة البشرية مهما كانت قدراتها عظيمة معرضة للنسيان، وربما الاضطراب ــ فإننا نرى أن هذه المسألة لا علاقة لها بما أورده النويهي.

ولعل ما عَوَّض عن الفساد في الرواية تلك الرواية الجمعية المتواترة من غير مصدر؛ إذ تعددت مصادرها... ثم قابل صناع الدواوين الروايات المختلفة والمتعددة؛ واختاروا أصحها، وأكملها دون أن يهملوا الأخرى، وقد نصّوا عليها[2].

ولو افترضنا جدلاً أن الوحدة المعنوية لا تتحقق باطراد في قصائد الجاهليين فهل تبيح لنا تسفيه من يدعو إليها؛ ويطعن في رأي القدماء أو النقاد المحدثين لأنه يرى رأياً آخر؟!.

ولعل هذا يدفعني إلى شيء آخر يفرضه المنهج العلمي في التوثيق والتحقيق؛ فعبد الملك بن قُرَيب الأصمعي (ت 216هـ) راوٍ بصري ثقة بإجماع رواة البصْرة والكوفة، وقد روى عنه الشعر ستةٌ من الرواة آخرهم (الأعلم الشنتمري 410 ــ 476هـ)[3] بينما ثعلب (ت 291هـ). وهو راوٍ كوفي متأخر عن الأصمعي؛ وقد جعله النويهي يصحّح رواية الأصمعي، من دون دليل... وهنا نقول: كان رواة الكوفة يجمعون بين الرواية الكوفية والبصرية، فضلاً عن أن ثلاثة من الرواة الستة ــ بينهم ثعلب ــ كانوا مصدر روايته[4]... ما يعني أن الدارس ينبغي أن يرجع إلى الأصل والأَقْدم؛ والأكثر ثقة؛ على حين رجع النويهي إلى (ثعلب)، المتأخر؛ الذي زاد أبياتاً على رواية

الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 244 ــ 250 و429 ــ 465.

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 137/1 ــ 138 وهو عنده في معلقته أجود الشعراء وإنما أَخَلّ بترتيبه قلة شعره، وكان حقه أن يكون في الطبقة الأولى.

[2] انظر مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 155 ــ 184 و194 ــ 221 و251 ــ 274 و321 ــ 351 و465.

[3] انظر مصادر الشعر الجاهلي 275 و575 ــ 576 و577 و578 ــ 582.

[4] انظر شعر زهير 3 و6 ومصادر الشعر الجاهلي 526 ــ 535.

الأصـمعي سنسـقطها مـن دراسـتنا بمـا فيهـا البيـت الـذي أضـافه (الشنتمري) على الرواية الأصلية، وقد نصَّ على أنه من رواية ثعلب؛ وهو[1]:

جَـــرَتْ سُـــنَحاً، فقلـــتَ لهـــا: أَجِيْـــزي
نَـــوىً مشـــمولة، فمتـــى اللقَـــاءُ؟!

ونحن نؤيد رأي مَن ذهب إلى أن تعدد رواية الرواة يثبت وقوع اضطراب الرواية فيما بينهم أحياناً[2]، أمّا أن يقوم النويهي بتقديم بيت في رواية (ثعلب) التي اعتمدها فهذا هو المغاير للمنهج العلمي؟ والبيت هو[3]:

تحمَّـــل أَهْلَهـــا منهـــا فبـــانوا
علـــى آثـــار مَـــنْ ذهَـــبَ العَفَـــاءُ

ومكانه في تلفيق النّويهي (الرابع) من المقدمة الطللية بينما هو الثامن في رواية ثعلب[4]؛ وهي الرواية التي أضافت ــ أيضاً ــ البيت السابع في مقطع الرحلة ولم يروه الأصمعي.

ولعل ما قدمناه في هذا الاتجاه كافٍ، وهو يسلمنا إلى دراسة الوحدة الفنية للقصيدة في إطار (وحدة الوجود الحيوية) العامة؛ الشاملة والمركبة التي أوضحناها من قبل؛ وليس وفق مفهوم النويهي لها؛ والذي بدا لنا من الملاحظات السابقة أنه لا شأن له بالتحقيق وإن كان ملماً بالنقد والدراسة الأدبية.

---

[1] شرح شعر زهير 54 وانظر شعر زهير 124.

[2] انظر طبقات فحول الشعراء 4/1 و7 ـ 9 و12 ـ 14 و16.

[3] انظر شرح شعر زهير 54 ـ 56 والشعر الجاهلي منهج في دراسته 455.

[4] ؟؟؟؟

(4)

الوحدة الفنية للقصيدة؛ تحليل ومناقشة

تبين لنا من قبل أن الوحدة الفنية تتوزع باتجاهات متنوعة على قصائد الجاهليين وكلها تتكامل فيما بينها لتشكل بنية فنية جمالية تتصف بالبهاء والرونق، وائتلاف أجزاء القصيدة حتى لتحسبها قطعة واحدة؛ تنسجم في المقاصد والدلالات في تفاعل حيوي للشاعر مع البيئة التي رآها سبب التفكك وفق رأي القاضي الجرجاني[1]. وكان الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني سباقين إلى الحديث عن التحام بنية القصيدة وفق نظرية (النظم) على حين قَدّم ابن طباطبا وابن رشيق وحازم القرطاجني[2]، آراء قيمة في إبراز الوحدة الفنية... ولو طبقنا ما درسناه في أنماط الوحدة على همزية زهير لَوَجدناها تتلاقى على روح واحدة تنتظم بين الذات المبدعة والمتلقية، وتستجيب لطبيعة التجربة الاجتماعية، وما يتعلق ببعض الأحداث التي وقعت لبعض بني عُلَيم... ولما كانت جمالية التصوير تؤدي وظائف محددة في إطار الوحدة الفنية وجدنا زهيراً يسخر هذه الجمالية للوصول إلى أهدافه، وقد نجح في إبداعها وهو شاعر الصنعة الأول. ولعل هذه القصيدة تعبر قبل غيرها من صلابة الجوهر في غرض الهجاء، وهو ما فرض علينا أن نبدأ بإثبات المقدمات الفنية وإتباعها بباقي القصيدة. وإذا كنا سنعتمد رواية الأصمعي فإننا لن نهملَ الإشارة إلى روايات غيرها؛ وما من رواية إلا تقدم خدمة لدراستنا وتحليل القصيدة

---

[1] انظر الوساطة 30 حين حكم على شعر أبي تمام وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب 330 ــ 331؛ وسبق أن قلنا: أخذ هذا الرأي هو وغيره ولم يشيرا إلى صاحبه.

[2] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 293 ــ 316.

ومناقشتها مع مراعاة أيّ زيادة أضافها (الأعلم الشنتمري) ولكننا ننبه عليها في الهامش؛ إذ لا بد من بيان بنيتها في ضوء الموثق منها، والذي لم يختلف عليه؛ إذ قال[1]:

1 - عَفَـــــا، مـــــن الِ فاطمـــــة، الجـــــواءُ
فـــــيُمْنٌ، فـــــالقوادمُ فالحِسَـــــاءُ

2 - فـــــذو هـــــاشٍ، فمِيْـــــتَ عُرَيتنـــــاتٍ
عَفَتْهـــــا الـــــرِّيحُ بعـــــدكَ والســـــماءُ

3 - فـــــذِرْوةَ، فالجِنـــــابُ كـــــأنَّ خَـــــنَسَ الـــــنِّ
عـــــاج الطاويـــــاتِ، بهـــــا، المُـــــلاءُ

4 - يَشِـــــمْنَ بُروقـــــهُ، ويَـــــرُشَّ ارْيَ ال
جَنُـــــوبِ علـــــى حَواجِبِهـــــا العَمـــــاءُ

5- فلمَّـــــا أن تحمَّـــــل الُ لَيْلـــــى
جَـــــرَتْ بينـــــي وبَيْـــــنهُمُ الظبـــــاءُ

6 - تحمَّـــــل اَهْلهـــــا، منهـــــا، فبَـــــانوا
علـــــى آثـــــارِ مَـــــنْ ذهَـــــبَ العَفَـــــاء[2]

7 - كـــــأنَّ أوَابـــــدَ الثيْـــــران فيهـــــا
هجـــــائن، فـــــي مَغَابِنهـــــا الطـــــلاءُ

8 - لقـــــد طالبْتَهـــــا، ولكَـــــلِّ شـــــيءٍ
وإنْ طالَـــــتْ لجاجَتَـــــهُ انْتهـــــاءُ

9 - تنازَعَهـــــا المَهَـــــا شَـــــبَهاَ ودُرَّ ال
بحـــــور؛ وشـــــاكَهَتْ فيهـــــا الظبـــــاءُ

10 - فأمـــــا مـــــا فَوَيـــــقَ العِقْـــــدِ منهـــــا

---

[1] شعر زهير 122 – 127.

[2] ذكر بعده البيت التالي، ونَصَّ على أنه ليس من رواية الأصمعي (124).

جَـرَت سَـنحا فقلـت لهـا: اجيـزي نـوىً مشـمولة فمتـى اللقـاء؟!

وقد أشار المحقق إلى أن البيتين المذكورين أعلاه نُسبا إلى (عمير بن الصّماء الخزاعي) وهو شاعر جاهلي.

فمِـــــــنْ أذْمـــــــاءَ، مَرتعُهـــــــا الخَـــــــلاءُ

11 - وأمـــــا المُقْلتـــــــان فمـــــــن مَهَـــــاةٍ
وللــــــــــدُّرِّ الملاحــــــــــة والصَّـــــــــفَاءُ

12 - فَصَـــــــــــرِّمْ حَبْلهـــــــا إِذ صَـــــــــرَّمَتْهُ
وعـــــــــادَى، أنْ تُلاقيهـــــــا، العَـــــــداءُ

13 - بـــــــآرِزَةِ الفَقَــــــارَةِ لـــــــم يَخُنْهـــــــا
قِطـــــــافٌ فـــــــي الركـــــــاب ولا خِـــــــلاءُ

إن كل متمعن في أبيات المقاطع الثلاثة يدرك أن كل مقطع مَثَّل وحدة معنوية متآلفة؛ ولكن الشاعر عَمَد إلى اختصار بنيتها، ليظهر صنعته البارعة في ارتشاف المراد فقط...

وقد حرص على تكامل الوحدات الثلاث (النفسية والمعنوية والواقعية) في أنساق متعاقبة، ومدروسة لديه؛ لأنه يريد الانتقال إلى موضوعه الأساسي وغرضه الذي ينشده في هجاء بيت من بيوت بني (عُلَيم) ولا يرغب في أن يطيل أي موضوع آخر...

ومن ثم حقق ما صبا إليه في الحفاظ على تقاليد القصيدة الجاهلية في اشتمالها على ما تواضع عليه الشعراء، وأنجز الهدف الذي رمى إليه من غرض الهجاء ــ ولو عدنا إلى المقدمة الطللية المؤلفة من أربعة أبيات (1 ــ 4) لاتضح لنا أنها تتناول بترتيب دقيق ما كان يتوخاه، وساعده على هذا استعمال حرف العطف (الفاء) الذي أفاد الترتيب والتعقيب والاختصار لذكر الأماكن التي كانت تنزل فيها ذُبيان[1]... وكان زهير وأبوه ينزلون لدى بني (عبد الله بن غَطَفان) من ذبيان، على حين أنهما من مُزَيْنَة مُضَر[2].

وقد حضرت تلك المواضع بقوة في القصيدة؛ لأنها مما كان يعاينه زهير، وله ذكرياته الخاصة بها... ولمّا هجرها أهلها ظفرت بها حيوانات الوحش؛ فغدا السكان من نوع جديد... كما يدل عليه بيته

---

(1) انظر شعر زهير بن أبي سلمى 122.

(2) انظر الشعر والشعراء 143/1 وشعر زهير 122.

(كأن أوابد...) وهو مذهب درج عليه الشعراء قبله[1]، كأستاذه أوس بن حجر[2]. وهذا ليس غريباً على البيئة الطبيعية في العصر الجاهلي؛ فهو مبثوث فيها، ما يجعل الشاعر الجاهلي يعبر عن موازاة فنية له في شعره[3].

ثم إن وَحْدة المكان لم تُلْغ من ذاكرة زهير ما كان يراه من ارتحال القوم عن منازل حلُّوا فيها مع بعض القبائل وأنتجت ظاهرة الخليط في الحياة والأدب؛ فإذا نضب المَاء وصوّح النبات ارتحل الناس؛ وفق ظاهرة النُّجْعة المعروفة في بادية العرب[4] وهي التي فرضت عليهم جملة من العادات والتقاليد التي زحزحت النظام القبلي الصارم، ولم يقل تأثيرها عن تأثير الطبيعة والزمن. ولم تكن ظاهرة الخليط ثم الفراق والارتحال[5] ــ فقط ــ نتيجة من نتائجها بل إن ظاهرة الصراع من أجل البقاء إحدى ثمار البيئة والنجعة، فاندلعت الحروب، ونشأت الأحلاف التي أشار إليها زهير[6]، وإلى غيرها... فالبيئة صورة مُوَحّدة لقصيدة زهير وليست مفككة لها، بوصفها وحدة فنية واقعية كما ورد في المعلقة المشهورة... ثم إن المقطع الثاني توقف عند رحلة الظعائن، وفيها انعطف إلى الحالة النفسية الحزينة التي تكابده حين شاهد ظعائن آل ليلى تغادر المكان؛ لهذا لم يجد لحالة البؤس والتشاؤم التي دهمته أفضل من استجلاب صورة (الظباء) التي يتشاءم بها العرب، إذا مَرَّت من قربهم؛ يَمْنَةً؛ على رأي بعض منهم، أو يَسْرةً، على رأي آخر[7].... وما زاده حزناً وشؤماً أن بَقَر الوحش والثيران قَدْ أَبَّدت في مكان أحبته ولم تغادره.... وعلى الرغم من حالة الشؤم هذه فهو ينتهج مَنهج الشعراء الذين أسكنوا حيوان الوحش في

---

[1] انظر مثلاً: (ديوان امرئ القيس 8 و28 و114 وديوان عبيد بن الأبرص 46 و76 و107 و128 و134 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 262.
[2] انظر ــ مثلاً ــ ديوان أوس بن حجر 63 ــ 74.
[3] انظر الطبيعة في الشعر الجاهلي 264 ــ 265.
[4] خصصنا قسماً للتبدي وحياة النجعة في (الحيوان في الشعر الجاهلي 21 ــ 100.
[5] انظر شعر زهير بن أبي سلمى 78 وقصيدة المَدْح 96 ــ 110.
[6] انظر شعر زهير بن أبي سلمى 17.
[7] انظر لسان العرب (برح ــ سنح).

الديار، وكأنهم لا يريدون لها أن تفقد الحياة[1].

أما محبوبته فقد صممت على الرحيل، وطالما طالبها بالبقاء؛ بقوله: (لقد طالبتها...) ما يوحي بأنه حريص على استمرار علاقته بها؛ ولكن ما يؤسف له أنها أبرمت أمرها.... فكان لا بد له من اتخاذ القرار. وأياً ما يكن إلحاحه عليها بذلك فكل شيء له بداية ونهاية، وهذا ما يعزيه عن فراقها كما يعزيه جمالُها الأخَّاذ الذي لا يفارق مخيلته؛ ولكنه جمال لا يشي بأي نوع من الغزل الشهواني، وإنما جاء في سياق الوصف التقليدي الذي يدل على قدرة فنية بارعة في اصطياد الصور الجمالية اللافتة في الوصف الحسي عامة ووصف المرأة خاصة. ومن هنا يعرض لقسم النسيب على عادة الشعراء، ويُلِمُّ به سريعاً كما ألَمَّ بمقطع رحلة الظعائن؛ لأنه لا يتغزل للغزل، ولا يتحدث عن تباريح العشق، وذرف الدموع صبابة، وإنما يريد أن يُرْضي ذوقه الجمالي بتصوير الجمال، وكأنه تصوير للحب ذاته، مع التذكير بأن الحب يقوم على طرفين. وهذا ليس ابتداعاً في حياة زهير، وحياة غيره إلى قيام الساعة بين الناس. فالهوى يعلق القلوب، ويلهبُ المشاعر فإذا تفرق المحبون انفطرت النفوس وتقطعت نياط الشغاف وراحت الذكريات الجميلة تلح على الأذهان... فمنهم مَنْ يعلق بها، ويطيل ومنهم من يوجز في أوصافها كما هو زهير في هذه القصيدة.... ثم هو يصر على حكمته ووقاره ولم يتهالك وراء صاحبته فودَّعها، وقطع ما كان بينه وبينها؛ لأنها فارقته... وهو الذي شُغل عنها بأَمْر شديد؛ ومخيف؛ أَمْرٍ يتمثل بالظلم والجَور (عادَى... العداء)... إنها مشاكلة فنية طريفةٌ بين هذا المعنى والغرض الأساسي الذي بُنيت عليه القصيدة... ومن ثم سينسى أمرها وذكرياتها وسيرحل على ناقة قوية شديدة محبوكة الظهر (بآرزة الفَقَار...) سريعة تقارب في خطوها، وتجدُّ سيرها من دون عناء أو حِران، وكأن سرعتها أشبه بسرعة ظليم صغير الرأس؛ يشد في خطوه وكأنه بدا بغير قلب أو من غير عقل لِحدَّة نشاطه، وعظمة سرعته... لهذا كان أشبه بالمذعور فقال[2]:

---

[1] انظر الحيوان في الشعر الجاهلي 152 – 165.

[2] شعر زهير بن أبي سُلْمى 127 – 128.

14 كـــأَنَّ الرَّحْـــلَ منهـــا فَـــوْق صَـــعْلٍ
مـــن الظلمـــانِ جُؤْجُـــؤهُ هَـــواءُ

15 أَصَـــكُّ مُصَـــلَّمُ الأَذنـــين أَجنـــى
لـــهُ بالسِّـــيِّ تَنّـــومٌ وآءُ[1]

وهذه البيتان أشبه بأبيات ثلاثة وردت في مشهد طويل لوصف الظليم في قصيدة معروفة لعلقمة الفحل[2]:

يظـــل فـــي الحَنْظـــلِ الخَطبـــان يَنْقفـــه
ومـــا اســـتَطفَّ مـــن التنـــوِّم مَخْـــذومُ

فَـــوْهٌ كشَـــقَ العَصَـــا لأيـــاً تبيَّنَـــهُ
أَسَـــكُّ مـــا يَسْـــمَعُ الأَصـــواتَ مَصْـــلومُ

صَـــعْلٌ كـــأَنَّ جَنَاحَيْـــهِ وجُؤْجُـــؤَهُ
بَيْـــتٌ أطافَـــتْ بـــهِ خَرْقـــاءُ مَهْجُـــومُ[3]

وأكتفي بما أوردته لأتساءل من أين أتى (النويهي) بفكرة تفكك الأبيات؟! فكل مقطع كما هو ثابت يسلمنا إلى المقطع الذي يليه؛ استناداً إلى ما عرفه العرب في مقدماتهم التي تسلمهم من موضوع إلى موضوع بطريقة التشبيه؛ وبمنهج الخروج[4]؛ وكل موضوع يعانق الآخر في التعبير عن وحدة الحياة والطبيعة من جهة[5]؛ والوحدة الفنية التي تواضع عليها الشعراء من جهة ثانية. وقد لجأ زهير إلى صنعته الفنية في الإيجار والاختصار و الإلمام بالتقاليد التي تعبر عما يجول

---

[1] صَعْل: صغير الرأس. الجؤجؤ: الصدر. السِّيُّ: اسم أرض. التنوّم والآء: نبتان؛ ويقال: التنوم شجيرة غبراء، والآء: ثمر شجرة السَّرْح.

[2] ديوان علقمة الفحل 58 ــ 59 و63 وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 108 ــ 109.

[3] الخُطْبان: الحنظل الذي فيه خطوط صُفْر وحمر. استطفَّ: ارتفع. والمخذوم: المقطوع.

[4] انظر العمدة 231/1 ــ 232 و236 ــ 239 و39/2 ــ 43.

[5] السابق 225/1 ــ 226.

في خاطره، في صميم وحدة البيت؛ والمقطع؛ ثم المقاطع المشاكلة للغرض... وهو ينهج نهج الاختصار في شعره وفق ما يقتضيه الغرض الذي تقوم عليه القصيدة كالكافية التي هجا فيها الحارث بن وَرْقاء الصَّيْداوي، ومطلعها[1]:

بانَ الخَليط ولم يأوُوا لمَنْ تركَوا
وزوَّدُوكَ اشتياقاً أيَّة سَلكوا

رَدَّ القِيانُ جمالَ الحيّ فاحْتَملوا
إلى الظهيرةِ أمْرٌ بَيْنَهم لَبِكُ

لذا قام النويهي بقياس خاطئ ليحكم على الدكتور طه حسين بأنه أَخطأ بشأن الوحدة المعنوية... فقد أفسد النويهي القصيدة مرتين؛ مَرَّة حين قَدَّم بيتاً ليس في مكانه؛ ومن ثم ارتضى ترتيب (ثعلب) للقصيدة؛ وأهمل رواية الأصمعي؛ ومَرَّة ثانية حين جعل (الوحدة المعنوية) التي تحدث عنها الدكتور طه مطابقة لمفهوم (الوحدة العضوّية)، وهي ليست كذلك في بنيتها وأجزائها وطبيعتها الفنية... ولم يعد أحد يجهل بأن (الوحدة العضوية) تعتمد تلاحم الأبيات المتدرجة في سياق يمنع نَزْع أي بيت من أبياتها.... فخصائصها مخالفة لغالبية القصائد الجاهلية القائمة على الوحدة المعنوية؛ من الجملة إلى البيت فالنسق الواحد في بيتين أو أكثر وهكذا، أي إن كل وحدة تتناغم مع وحدة أخرى حتى تؤدي وظيفة محددة في كل موضوع يعالجه المقطع الشعري الذي يتآخى مع المقاطع الأخرى في وحدة نفسية تعانق الغرض؛ أو (الغاية والهدف) المقصود؛ وفق ما أسسه ابن قتيبة[2] ثم ابن رشيق القيرواني اللذان ربطا الشعر بالحالة النفسية والاجتماعية، وعادات العرب في الترحال[3].

ثم إننا نرى أن حِدَّة عاطفة زهير، وتأجج انفعاله لم يكن لأنه كان شاباً؛ والشباب والانفعال سبب التفكك على رأي (النويهي)، بل إن حدة الانفعال تعود إلى بشاعة الصورة التي حكاها الرجل الغطفاني حين

---

[1] شعر زهير 78 وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 102 – 103 و194 – 195.
[2] انظر الشعر الشعراء 74/1 – 75.
[3] انظر العمدة 136/1 و223 – 226.

لفّق فيها بحق (بني عليم) ما لا يمكن لعقل أن يحتمله؛ ولاسيما أنهم احْتَجزوا امرأة الرجل وابنته لديهم، كما ذكرَه؛ إذ أخفى على زهير وقومه أنه قامر مرة واثنتين وثلاثاً وكان بنو عُلَيم يردون عليه مالهً؛ إلى أن بلغ السَّيْلُ الزُّبى لدى المقامرين، فقاموا بما قاموا به، وتركوه يرجع إلى قومه ليُحضر المال الذي يفك به احتجازهما[1].

من هنا كان هجاء زهير شديداً؛ "قال الأصمعي: فلما بلغهم قولُ زهير بَعَثوا إليه بالإبل، وأرسلوا إلى زهير يخبرونه خبر صاحبه؛ ويعتذرون إليه. ولاموه على ما فَرَط منه؛ فأرسل إليهم زهير: والله لقد فَعَلْتُ وعجِلْتُ؛ وايْم الله لا أهجو أَهْلَ بَيْتٍ من العرب، أبداً"[2]. وروى الأصفهاني أنه قال: "ما خرجت في ليلة ظلماء إلا خِفْتُ أن يصيبني الله بعقوبة لهجائي قوماً ظلمتهم" ثم ذكر أبياتاً من الهمزية[3].

فأنت إذا أمعنت النظر في هذين الخبرين تيقنت بأن زهيراً لم يكن غِرّاً؛ كما توهم النويهي؛ ومن ثمّ لم يكن التفكك الذي زعم وجوده بسبب حدة انفعال الشاعر لأنه "في عنفوانٍ شبابه يفيض صحة وأملاً واستبشاراً، ويقبل على ملذات الحياة إقبالاً عنيفاً، ويغلب تفاؤل شبابه على ما يلقاه من المنغِّصات، ويصر على أن يرى الجانب البهيج من الحياة ويتناسى جانبها الكئيب، لذلك يلائمه البحر الوافر الذي نظم فيه همزيته"[4] بل كان حليماً متزناً؛ يهتز للكرم والندى والوفاء والشجاعة؛ فيثني على من قام بذلك[5]، ويثور غاضباً كالبركان إذا تعرض أَحْدٌ للظلم، وكأنه أوقف نفسه حارساً للمقهورين يدافع عنهم؛ ويواجه بكل قوّة من اعتدى عليهم... وهو ما وجدناه لديه حين هَجَا الحارث بن ورقاء الصيداوي الأسدي الذي "أغار على بني عبد الله بن غطفان فغَنِم، فاستاق إِبلَ زهير وراعِيَه يَسَاراً"[6] ومنها[7]:

---

[1] انظر الأغاني 310/10 وشعر زهير 122.

[2] شعر زهير 146.

[3] الأغاني 310/10.

[4] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 451.

[5] انظر مثلاً (شعر زهير 7 – 29 و31 – 44 و45 – 61 و63 – 77.

[6] الأغاني 307/10.

[7] شعر زهير 87 وانظر الأغاني 307/10 ــ 308 وانظر مشهد الحيوان في القصيدة

==

هــــــلاّ سَـــــألْتَ بنـــــي الصَّـــــيْدَاءِ كَلّهـــــم:
بــــأي حَبْــــلِ جـــوارٍ، كُنْـــتُ أمْتَســـكُ

فلَـــنْ يقولـــوا: بحَبْـــلٍ واهـــنٍ خَلَـــقٍ
لـــو كـــانَ قومُـــكَ فـــي أسْـــبابهِ هَلكـــوا

يـــا حـــارِ لا أرمَـــيَنْ مـــنكم بداهِيَـــةٍ
لـــم يَلْقَهـــا سُـــوْقَةٌ قَبْلـــي ولا مَلِـــكُ

وكذا كان أمره حين تَلَقَّى رواية الرجل الغطفاني؛ فأنشد القصيدة الهمزية متأثراً لحاله؛ وأرسلها على وزن البحر الوافر الذي يلبي تدافع الحرقة الداخلية، وشجن الغضب الحارق؛ ويُعبّر عن تجربة ذاتية صادقة في حَمْل أمانة الدفاع عن رجل مظلوم... ولمّا عرف الحقيقة ندم، واعتذر وندر لشاب أن يتراجع عن خطأ ارتكبه؛ وإذا تراجع فقد لا يعتذر من صاحبه. ثم إن زهيراً لم يعرف عنه أن قَصَف الملذات، وأقبل على الشهوات حتى يتجنى عليه النويهي بذلك... فهذا الحكم يشي بأن الباحث لم يعرف عن أخبار زهير وسيرته شيئاً[1].... فضلاً عن أنه لم يذكر في هذه الأخبار وما حكي عنه من آراء وأحكام أي شيء يشير إلى إقبال زهير على الملذات؛ على حين حرصت المظان المتنوعة على ذكر ما أقبل عليه بعض الشعراء كامرئ القيس[2] أو طرفة بن العبد[3]، أو المرقش الأكبر[4] أو المرقش الأصغر...[5]

فزهير على مذهب أستاذه أوس بن حَجَر في شعره وخلقه، وكان في كليهما مدققاً حتى قال فيه عمر بن الخطاب: كان "لا يمدح الرجل إلا بما فيه"[6].

الجاهلية 194 ـ 195.

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 63/1ـ 64 والشعر والشعراء 137/1 ـ 153 والأغاني 288/10 ـ 316.

[2] انظر مثلاً (الشعر والشعراء 107/1 ـ 109 و122 ـ 123).

[3] انظر مثلاً (الشعر والشعراء 186/1 و189).

[4] انظر السابق 210/1.

[5] انظر السابق 214/1.

[6] انظر الشعر والشعراء 138/1 و202.

وسنتجاوز تفسيرات النويهي الجزئية التي طالت دلالات الجملة الشعرية؛ منها الصائب ومنها الخاطئ، ومنها المردود،... ولكننا نرى أن وحدة القصيدة إنما توازي (وحدة الوجود الحيوية) التي وافقت بين الحالة الانفعالية الناتجة عن السبب الأساسي لقول القصيدة؛ وهو السبب الذي يُطلُّ بأشكال مجازية في المقطع المتآلف مع الغرض، في الوقت الذي اختصر تفصيلات شتى في المقاطع؛ وإن رتبها فنياً بما يتناغم ومنهج البيئة الجغرافية والاجتماعية ووحدتها التي غدت تقليداً ثابتاً في قصائد الجاهليين بيد أن النويهي قال: "وحدة القصيدة ــ حين تكون لها وحدة ـ لا تلتمس في أمثال هذه الحيل التي رأى فيها القدماء وسيلة الشاعر الوحيدة لربط قصيدته، وإحداث الالتئام فيها؛ بل تلتمس في تعمّق نفسية الشاعر نفسه وفهم حيويته المتوفرة النشيطة العجلة التي لا تطيق أن تستقر طويلاً على حالة واحدة؛ والتي تندفع في تَطَلُّبِها النَّهِم لتجارب الحياة، فتحاول أن تحيط بأكبر عدد ممكن من هذه التجارب، قبل أن تُولي هذه الحياة الفانية"[1].

وبناء على هذا الولع بتجارب الآخرين يرى النويهي زهيراً أنه اختصر قصة الظليم لأنه لن يأتي بأفضل مما أتى به علقمة الفحل[2]... وليس الأمر لدينا كذلك؛ وإنما اكتفى من صفة الظليم بما أثار رعبه فراح يسرع إلى أُدْحِيّهِ ليجد له الأمان؛ مشاكلة مع الرجل الغطفاني الذي طارٍ من منازل (بني عُلَيم) إلى قومه بني عبد الله بن غطفان ليجد حلاًّ له؛ فكان أن اتجه مباشرة إلى زهير.... وكذلك نراه في مشهد الحمار الوحشي الذي تكررت صوره في أشعار الجاهليين ولكن كل مشهد كان يتخذ لنفسه روحه الخاصة به، والتي تتعلق بالغرض الذي بُنيت عليه القصيدة. ولا مراء لدينا بأَنَّ زهيراً تلقى كثيراً من مشاهد الحمر الوحشية؛ ولمّا استجاب لمثل هذه التجربة الشعرية في غرض الهجاء لم يكن ليغفل عن المرامي التي ينطوي عليها مشهد الحمر الوحشية.... فهو عندنا؛ ــ ومن ثم عنده كما نعتقد ــ صورة موازية للأسرة العربية؛ أو القبيلة العربية التي تبحث بشكل دائم عن مواضع الماء والكلأ، والراحة والاستقرار[3]... وهو كذلك في الأقسام

---

[1] الشعر الجاهلي منهج في دراسته 475 ـ 476.

[2] انظر السابق 477.

[3] انظر قصيدة الرثاء 205 ـ 208 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 66 ـ 82.

الأربعة لمشهد الحمار الوحشي عند زهير (فصل الربيع والحياة المطمئنة التي يبيت فيها هو وأُتُنه، ثم يجعله في فصل الصيف وقد جفت المياه، ما يرغمه على مغادرة المكان الذي هو فيه إلى مكان آخر يوفر له الحياة الهانئة، ثم تحدث عن رحلة البحث عن الماء) والمشكلات الاجتماعية والنفسية التي تنشأ عن الترحال والنَّصَب الذي تلاقيه (الحمر الوحشية) أو لنقل (الأسرة أو القبيلة العربية) ثم (العثور على مكان يحقق لها رغباتها)... وهنا تكون الخاتمة إما محزنة وإما مُفْرحة تبعاً للغَرَض الذي بُنيت عليه القصيدة وفق ما انتهى إليه الجاحظ؛ وحدده؛ وإن لم يكن عنده حكاية بعينها[1].... ولكي ندرك بداية حكاية الحمر الوحشية ورحلة البحث التي تمثل وسط القصة للوصول إلى الخاتمة لا بد لنا من أن نثبت المقطع الذي بلغ أَرْبعة عشر بيتاً ختمها بنهاية مفرحة تتناغم مع النهاية التي آل إليها الغطفاني؛ إذ قال[2]:

17- أَذلـــــكَ أَمْ شَـــــتيمُ الوَجْـــــهِ جَـــــأْبٌ
عليـــــهِ مـــــن عَقِيْقَتِـــــهِ عِفـــــاءُ؟!

18- تَرَبَّـــــعَ صَـــــارةً حتَّـــــى إذا مـــــا
فَنَـــــى الـــــدَّحْلانُ عنـــــه والإضـــــاءُ

19- تَرَفَّـــــعَ للقَنـــــانِ، وكُـــــلِّ فَـــــجٍّ
طبـــــاهُ الرِّعْـــــيُ، منـــــه، والخَـــــلاءُ

20 - فأَوْرَدَهـــــا حِيـــــاضَ صُـــــنَيْبِعاتٍ
فألْفـــــاهُنَّ لـــــيس بِهِـــــنَّ مـــــاءُ

21- فشَـــــجَّ بهـــــا الأَمَـــــاعِزَ فهْـــــيَ تَهْـــــوي
هُـــــوِيَّ الـــــدَّلْوِ، أسْـــــلَمها الرِّشَـــــاءُ

---

[1] انظر الحيوان 20/2 وانظر كتابنا (قصيدة الرثاء 121 ـ 227).
[2] شعر زهير 128 ـ 134.

22- فلـــــــيْسَ لحاقُـــــــهُ كلَحـــــــاقِ إلـــــــفٍ
ولا كنجَائِهـــــــــــا، منّـــــــــهُ؛ نَجـــــــــاءُ

23- وإن مـــــــــالا، لوَغْـــــــــثٍ، خاذَمَتْـــــــــهُ
بـــــــــألواح، مَفاصـــــــــــلَها ظِمـــــــــاءُ

24- يَخِـــــــرُّ نبيـــــــذها عـــــــن حاجبيـــــــه
فلـــــــيس لوَجْهـــــــهِ، منـــــــه، غِطـــــــاءُ

25- يُغَـــــــرِّدُ بـــــــين خُـــــــرْمٍ، مُفْضـــــــياتٍ
صَـــــــوافٍ، لَـــــــمْ تكَـــــــدّرها الـــــــدلاءُ

26- يُفَضِّـــــــــلُهُ إذا اجْتَهـــــــــدا عَلَيْـــــــــهِ
تَمَـــــــامُ السّـــــــنِّ، منـــــــه، والـــــــذكاءُ

27- كـــــــأَنَّ ســـــــحيلَهُ، فـــــــي كُـــــــلّ فَجْـــــــرٍ
علـــــــى أحْســـــــاءِ يَمْـــــــؤُودٍ، دعـــــــاءُ

28- فـــــــآضَ، كأَنَّـــــــهُ رَجُـــــــلٌ سَـــــــليبٌ
علـــــــى عَلْيـــــــاءَ، لـــــــيْسَ لـــــــه رِدَاءُ

29- كـــــــأَنَّ بريقَـــــــهُ بَرَقـــــــانُ سَـــــــحْلٍ
جَـــــــلا عـــــــن مَتْنِـــــــهِ حُـــــــرُضٌ ومـــــــاءُ

30- فلـــــــيس بغافـــــــلٍ، عَنْهـــــــا، مُضِـــــــيْعٍ
رَعِيَّتَـــــــــهُ، إذا غَفَـــــــــلَ الرِّعَـــــــــاءُ

وبهذا لم يختم زهير قصة الحمر الوحشية بالحُزْن، ولكن ليس "لأن الحُزْن لا يوافقه في حالته العاطفية الراهنة"؛ وليسَ لأن الأتن حوامِلُ؛ وكلهن رفضه وطردنه حتى "عثر في النهاية على أتان قبلته؛ دون أن يذكَر الشاعر لنا ذلك"[1] ولكن نتيجة المشاكلة مع سَبب

---

[1] انظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته 479 و480 على الترتيب.

القصيدة. فالرجل الغطفاني له امرأة واحدة؛ وقد أودعها كالمُضَيَّعة عند (بني عُلَيْم) وسوف يرجع ليأخذها بعد أن يدفع ما تَرَتب عليه من مال. ومن هنا ندرك سبب تعاطف زهير مع حماره الوحشي؛ لأنه تعاطف مع ذلك الرجل الذي يريد إعادة زوجته إليه؛ ما جعله يجهر بطلبه عالياً كما فعل ذلك الحمار الوحشي (يغرد... كأن سحيله..) وبخاصة أنه سُلِبَ كل شيء، وأصبح أشبه بالعاري (فآض كأنه سليب...) ولكن حسه الغريزي يشعره بأنه المسؤول عن رعيته أو أسرته...

وتتجلى عبقرية زهير في هذا المشهد؛ ليس بتفرده في وصف الحمار الوحشي ـ فقط، على تكرار أمثاله في الشعر الجاهلي ـ ولكن في قدرته الفنية ـ أيضاً ـ على توظيف الحادثة في سياق طريف حين انتقل من مقطع إلى آخر وفق جسور بلاغية ولغوية معروفة؛ أكد من خلالها اتصال البنى المقطعية شكلاً ومضموناً، مُظْهِراً حذقه الراقي في الإفادة من تجارب الآخرين الشعرية. ثم إنه وَضع ـ كعادته ـ سمته الخاصة في تجربته الشعرية التي دلت عليها هذه القصيدة في إطار معانقة مضمون كل مقطع لحالته النفسية من جهة وإيحائه بالتناغم المعنوي الوجودي مع الغرض الأساسي من جهة أخرى؛ فانطبق عليه قول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن النفس تصنع الأدب؛ وكذلك يصنع الأدب النفس. النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس تتلقى الحياة لتصنع الأدب؛ هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة"[1]. وإذا كان هذا الرأي ينتصر للنفس على الحياة فإن زهيراً استطاع التوفيق بينهما ليجعل كل واحدة صورة من الأخرى في تناغم عجيب بين مشاعره وبين الباعث الحقيقي للقصيدة فتقدم غَرَض الهجاء ليلبي ذلك كله، إذ كان حريصاً على المشاكلة المعنوية للواقع الوجودي الذي وَفَّر له حالة التناغم في وحدة القصيدة الفنية... فزهير يركز عينه وعقله على ذلك الرجل الذي فقد زوجته وابنته، ولا بد أن تعودا إليه... ولهذا جعل الحمار الوحشي حريصاً على عدم تضييع أتانه؛ ورعايتها لئلا تفكر في الهرب منه؛ وهي التي تدغدغ لها الرغبات ذلك. ونرى أن كل من يحقق رغباته يكون مزهواً بما حصل عليه، وتراه منتشياً به؛ كانتشاء من يلتَذُّ بشرب الخمر المُصَفَّاة؛ فيقبل عليها حتى تَصْرَعه... وإذا كان هذا المقطع متمكناً في وَحْدة الوجود الحيوية بقوة؛ فهو دُرَّةٌ أُخْرى من دُرر القصيدة لما يشي

---

[1] التفسير النفسي للأدب 13.

به من عاطفة ملتهبة تعمّق الحس الراقي بهموم الآخرين، ولكنه ليس سبب القصيدة كما قال النويهي الذي زعم خَطأً المتقدمين من القدماء الذين رأوا أنه "نظم القصيدة بسبب موضوع الهجاء" فقال: "فما نحسب هذا الموضوع إلا مجرد المناسبة التي انتهزها زهير ليتدفق بهذه القصيدة أو الشرارة التي أوقدت لهيبه الكامن"[1] حيث قال[2]:

31 - وقَــــدْ أَغْــــدو علــــى ثُبَــــةٍ كِــــرام
نَشَــــاوى، واجــــدين لِمَــــا نَشــــاءُ

21 - لهــــم راحٌ، وراوُوْقٌ ومِسْــــكٌ
تُعَــــلُّ، بــــه؛ جلــــودُهُمُ ومــــاءُ

33- يَجُــــرُّونَ البُــــرودَ وقــــد تَمَشَّــــتْ
حُمَيّــــا الكــــأسِ، فــــيهم، والغِنَــــاءُ

34- تَمَشَّــــى بــــين قَتْلَــــى قــــد أُصِــــيْبَتْ
نُفوســــهُمُ، ولــــم تُهْــــرَقْ دمــــاءُ

فالمقطع يرتبط بالمقطع السابق في إطار علاقتي (الماء، الغناء) وكلتاهما تشكلان حالة الفَرَح للحمار الوحشي الذي وَصَل إلى غايته بورود الماء؛ بعد أن بحث عنه طويلاً (ليس بهن ماء... فشَجَّ... مفاصلها ظماء... حُرُض وماء) يجوب الصَّحراء وهو ينتشي بالغناء (يغرد... كأن سحيله..) وكذا هو تأثير الخمر التي تبعث النشوان على الغناء في مقطع الخمر (نشاوى... راح) وفيه حديث عن الماء والغناء: (تعل به... لم تهرق) و(الغناء). وهذا يشي بأن العلاقة بين مقطع الحمر الوحشية ومقطع الخمر ليست علاقة ساذجة ولكنها علاقة مَنْ يتطلع إلى الحصول على رغبته التي تجعله سعيداً في الحياة، وتحقق

---

[1] الشعر الجاهلي منهج في دراسته 496.

[2] شعر زهير بن أبي سُلْمى 135 – 136.

له كل ما يتوق إليه... ثم إن رمزية (الماء) تظهر في المقدمة الطللية (المقطع الأول) بصورتها الخفية التي جعلت السكان يرتحلون عن منازلهم؛ وقد راحت النّعاج تراقب برق السحاب؛ استبشاراً بالمطر الذي تزفه ريح الجنوب التي تجلب المطر المفيد... وحين ترحل الظعائن فإنما رحيلها من أجل الماء؛ ثم تأتي المقاطع التالية لتحقق الرغبة في الوصول إلى الهدف المنشود؛ والذي يتمثل بالماء... ثم لاحظ ما سيأتي في البيتين (46 و47)...

وحين اقتصر النويهي على جَعْل (الماء) جزءاً من الوحدة الحيوية[1] فإننا نراه في مفهوم (وحدة الوجود الحيوية) رابطاً موضوعياً بين مقاطع القصيدة، وهو ينفي عنها التفكك الذي اتّهمها به النويهي حين أنكر عدم وجود أي نوع من أنواع الترابط؛ حتى عندما انتقل إلى مقطع الهجاء والأخير حيث قال: "ولنلاحظ كيف ينتقل زهير مرة أخرى إلى موضوعه الجديد من دون حاجة إلى حُسْن تخلص، أو تحيّل"[2]؛ حين قال[3]:

35- وما أَدْري وسوف إِخال أَدري : أَقَومٌ آلُ حِصْنٍ أم نساءُ؟!

36- فإن قالوا: النِّساءُ مخبآت فحُقَّ لكُلِّ مُحْصَنَةٍ هِداء

37- فإِمَّا أَنْ يقولَ بَنُو مَصَادٍ: إليكم، إننا قَوْمٌ بِرَاءُ[4]

38- وَإِمَّا أَنْ يقولوا: قد وَفَيْنا بذِمَّتِنا، فعَادَتُنا الوفاءُ

---

[1] انظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته 498.

[2] السابق 505.

[3] شعر زهير 136 – 140.

[4] في شعر زهير 137 (وإما) وفي الحاشية أشار المحقق (وفي الأصول: فإما) فاخترناه.

39- وإمـــــــا أن يقولـــــــوا: قَـــــــدْ أَبَيْنـــــــا

فشَـــــــرٌّ مـــــــواطنِ الحَسَـــــــبِ الإبـــــــاءُ

40- فـــــــإنَّ الحَـــــــقَّ مَقْطَعـــــــهُ ثَـــــــلاثٌ:

يَمِـــــــيْنٌ أَو نِفَـــــــارٌ أَو جَـــــــلاءُ

41 - فـــــــذلكمُ مقـــــــاطعُ كُـــــــلِّ حَـــــــقٍّ

ثـــــــلاثٌ، كُلُّهُـــــــنَّ لكـــــــم شِـــــــفاءُ

42 - فـــــــلا مُسْـــــــتكْرَهُوْنَ لمـــــــا مَنَعْـــــــتُم

ولا تُعْطُـــــــونَ إلاَّ أَنْ تَشَـــــــاؤوا

43 - جـــــــوارٌ، شـــــــاهِدٌ، عَـــــــدْلٌ علـــــــيكم

وسِـــــــيَّانِ الكَفَالـــــــةُ والـــــــتَّلاءُ

44 - بـــــــأَيِّ الجِيْـــــــرَتين أَجَرْتُمـــــــوهُ

فلـــــــم يَصْـــــــلُح لكُـــــــمْ إِلاَّ الأَداءُ

45 - وجـــــــارٍ ســـــــارَ مُعْتمِـــــــداً إلـــــــيكم

أَجاءَتْـــــــهُ المَخَافَـــــــةُ والرَّجـــــــاءُ

46 - فجـــــــاوَرَ مُكْرمَـــــــاً حتـــــــى إذا مـــــــا

دَعَـــــــاهُ الصَّـــــــيْفُ، وانقَطَـــــــعَ الشِّـــــــتاء

47 - ضَـــــــمِنْتُم مالَـــــــهُ وغـــــــدا جميعـــــــاً

علـــــــيكم نَقْصُـــــــهُ، ولـــــــه النَّمَـــــــاءُ[1]

ويستمر هكذا حتى يأتي على القصيدة في بيتها الأخير الثالث

---

[1] الإباء: الامتناع عن تحرير الأسارى. سيانِ الكفالة: أي مِثْلان أن يتكفل الرجل. التَّلاء: الحوالة. أَجاءته: صيَّرته إليكم. فجاور...: البيت دلالة على النُّجعة؛ فالرجل جاور بني عليم من أجل الكلأ ولكنهم اعتدوا عليه.

والستين؛ ليكون مجموع المقطع الهجائي ثلاثين بيتاً... وقد بَرَع فيها أيّما براعة شكلاً ومضموناً... ويكفي القارئ إمتاعاً ما بدأ به هجاءه حين أجراه في نكتة بلاغية بديعة متسائلاً سؤال استنكارياً لجهله إن كان آل حصان نساءً أم رجالاً؟ فهو يُحَدّق فيهم فيرى لهم هيئة الرجال، ولكن أفعالهم تدل على طبيعة النساء ممن عرفن بالغدر والكيد والخيانة، والخسة والنذالة.... وتبلغ السخرية مداها في البيت الذي يليه حين يأتي الجواب مبطناً في (الشطر الثاني: فحُقَّ لكل مُحْصَنَةٍ هداء)... إنها لغة مجازية تؤكد جماليتها في صميم ما يعرف بعلم الجمال (لذة القُبْحِ) لأن آل حِصْن إنما هم نساء مصونات؛ وكل واحدة منهن سوف تُزَفُّ إلى زوجها مقابل مَهْر يقدمه إليها، ليكون هذا الزوج أَحْصن لها حتى لا يظهر منها أي تَصرّف طائش؛ وهذه هي الكناية بآل حِصْنٍ عن بَني كَلْب من عُلَيم...

وحين استخدم هذا الأسلوب اللاذع في السخرية طفق يميل إلى لغة البرهان وإقامة الحجَّة عليهم، ويخيرهم بين أمور لا بد من تبني المناسب منها ولا سيما أنهم غدروا بجارهم، وصاحبهم، وهم يعرفونه تمام المعرفة...

وأتوقف عند هذا المقام لأثبت من جديد أن هذا اللجوء إلى التخيير إنما يدل على حصافة رجل حكيم تجاوز مرحلة الشباب؛ فليس بإمكان شاب في مقتبل العمر أن يقول: "فإن الحق مقطعه ثلاث..." وهو من الأبيات السائرة بين الناس حتى قورن بما قاله أمير المؤمنين عمر بن الخطاب في رسالته المشهورة في شأن القضاء، التي أرسلها إلى أبي موسى الأشعري[1].

ونؤكد مرة أخرى أن زهيراً كان صاحب موقف أصيل؛ وإن خُدع من قبل الغطفاني لأن الصادقين والحكماء يتعرضون لمثل ذلك؛ بَيْدَ أنهم لا يظنون السوء بالآخرين... ثم إنه جمع المقاطع بعضها ببعض في صميم وحدة الوجود الحيوية الموحية بالوحدة النفسية والمعنوية التي تضافر فيها الشكل مع المضمون، واللفظ مع المعنى؛ وعبَّر كل منهما عن وحدة فنية موازية للبيئة بكل أنماطها من دون أن تسقط القصيدة ـ وفق ما أثبتناه ـ بأي نوع من أنواع الضعف أو التفكك؛ مع الإخلاص للوحدة المعنوية في البيت؛ والوحدة الموضوعية/المعنوية

---

[1] انظر الشعر والشعراء 140/1.

في المقطع؛ وفي صميم تقنيات الإيجاز والتكثيف والاختصار. ولذلك قلنا في كتابنا (المسبار في النقد الأدبي: "ولم يعد خافياً على أحد أن أكثر الآراء في تحليل بنية القصيدة القديمة يميل إلى ربطها بحياة النُّجْعَة (الارتحال طلباً للماء والكلأ) وما يرتبط بها من حاجات وأدوات كبيوت الشَّعَر أو الخيام. ولهذا نميل إلى تفسير القصيدة في ضوء هذه الدلالة، ونرى أن البيت الشعري يجسد وحدة معنوية صغرى بينما تمثل القصيدة وحدة معنوية كبرى. ونرى في الأولى صورة البيت العربي وصاحبه في تفرده، بينما توحي الثانية بالبيوت التي اجتمعت في منازل الحي لتكوّن القبيلة أو أجزاء منها، أما المضمون فهو صورة موازية لحياتهم. ولمح القدماء[1] من باحثينا مثل هذا فربطوا بين منهج القصيدة وطبيعة الحياة البدوية ورحلة الظعائن..."[2].

وأخيراً يبقى الرأي قابلاً للقبول والرفض؛ بيد أنه لا بد من بيانه؛ وستظل المعرفة قائمة على المناقشة والتمحيص، والاجتهاد... ولابد من استكمال الحديث من خلال تأثير الأجناس الأدبية في الوحدة الفنية للقصيدة الجاهلية؛ وما تقدمه لها من ثراء فني ودلالي.

---

[1] انظر الشعر والشعراء 74/1 – 75 والعمدة 136/1 و225 – 226.

[2] انظر المسبَار في النقد الأدبي 108 وما بعدها.

القسم الرابع : الوحدة الفنية والأَجناس الأدبية

- كلمة أولى

1 ـ الجنس الأدبي ؛ مفهوماً ورؤية

2 ـ علاقة الوحدة الفنية بالجنس الأدبي

أ ـ الأشعار الملحمية

ب ـ الأشعار القصصية.

الوحدة الفنية والأَجناس الأَدبية

***ـ كلمة أولى:**

لم يكن هذا البحث ليكون دفاعاً عن الشعر الجاهلي الذي اتهم بخلوه من بعض الأجناس الأدبية كالملحمة والقصة والمسرحية؛ ومن دافع عنه على اسْتحياء كأنما يقر في نفسه بصحة الاتهام؛ وإن أعاده إلى البيئة الجاهلية وحياتها وفلسفة أبنائها... وكأنه لم يسمع أو يقرأ بعض ملاحم الفرسان كعنترة وقيس بن الخطيم ومغامرات امرئ القيس والشنفرى وتأبط شراً، وقصص الحيوان والجن والغيلان؛ والسَّعَالى والقصص الديني وقصصَ الملوك والشعراء والعُشّاق، وسِيَراً وحكايات لا حصر لها؛ بوصفها أخباراً أو حكايات مستمدة من التاريخ والواقع والتجربة الذاتية أكثر مما هي مستمدة من الخيال[1]..

أما الشكل المسرحي فهو مستمد من البيئة بأنماط شتى في مَرْثياتهم خاصة. ولمَّا كان للعرب مثل ذلك فقد أرسلوه في صميم ديوانهم الشعري؛ ولم يجعلوه فناً مستقلاً لأنه جاء بمقتضى حياتهم وأفكارهم وعاداتهم؛ وكذا كانت الرسائل... وهي الحياة التي ابتدعت الفنون اليدوية التي يحتاجون إليها؛ والآداب الشفوية التي يتناقلونها، بوصفهم أمةً أمية لا تقرأ ولا تكتب ولا تحسب؛ فاشتهرت بالخطابة والوصايا؛ والحِكَم والأَمْثال[2]؛ ثم كان لهم الحديث النبوي في الإسلام؛

وهو نمط نثري لم تعرفه الأمم قبلهم ولا بعدهم. وكذا هم في السيرة النبوية التي ابتدعها ابن إسحاق (ت 150هـ) وهذَّبها (ابن هشام ــ ت 204هـ)[3].

---

[1] انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 383/4.

[2] انظر مثلاً ـ (العمدة 280/1 ـ 285).

[3] انظر مثلاً مصادر الشعر الجاهلي 335 ــ 337 والمرشد إلى فهم أشعار العرب 383/4.

ثم نبغوا بالمقامات؛ وتَفرّدوا بالسِّيَر الشعبية[1] في العصر العباسي كسيرة (سيف بن ذي يَزَن) و(عنترة) و(الزير سالم) أو (السيرة الهلالية)... وهذه السير وغيرها أشبه بالملاحم التي عرفها اليونان، وقد جمعت بين النثر والشعر؛ وقامت على وحدة الصراع، وفق بداية ووسط ونهاية.

وتعدّ الخطابة قسيمة الشعر في المكانة منذ العصر الجاهلي؛ وكان الخطيب يوظف الأشعار لحساب فكرته... ثم تفوقت مكانتها على الشعر في الإسلام لحاجة العرب إليها... من دون أن ننسى لحظة واحدة أن الخطابة واحدة من سمات البلاغة والرئاسة والفروسية والحِكْمَة؛ حتى مُدح صاحبها بها كما وجدناه في فَضَالة بن كَلْدة الذي مَدَحه بها الشاعر أَوْس بن حَجَر[2] فقال فيه[3]:

ويكفي المَقَالةَ أهْلَ الرِّجال غَيْرَ مَعيْبٍ ولا عائب

وقال ـ أيضاً ـ[4]:

أَبَا دُلَيْجَةَ من يُوْصَى بأَرْمَلَةٍ أَمْ مَنْ لأَشْعَثَ ذي طِمْرَيْنِ طِمْلالِ؟!

امْ مَنْ يكون خطيبَ القَوْمِ إن حَفلوا لدى ملوكٍ اولي كيْدٍ واقوالِ؟!

وكذلك عرف العرب الفِرَاسة واقتفاء الأثر؛ والفِراسة والكهانة وأَسْجاعها التي اشتهرت في الناس بمصطلح (سَجْع الكُهّان)؛ وله سماته الفنية الخاصة به. ولَمَّا ارتبط سجعهم بادعاء معرفة الغَيْب والتنجيم؛ والسِّحر؛ والاتصال بالجن والعَرَّافين، واتَّصف بالتكلّف والتَّمَحُّل كرهه العرب منذ صدر الإسلام وحَرَصوا على تجنبه إلا ما جاء لديهم عَفْو الخاطر؛ واقتضاه الجنس الأدبي الذي يدور الكلام فيه.

وبناءً على ذلك كانت آدابهم التي ظهرت لديهم بمقتضى حياتهم

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 8/1 و11.

[2] انظر ديوان أوس بن حَجَر 10 – 11 و53.

[3] ديوان أوس بن حجر 11.

[4] ديوان أوس بن حجر 103.

وحاجاتهم وطبيعتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية؛ ولهذا تقدَّم الشعر على غيره وضَمَّ في بنيته (مقطوعة أم قصيدة) بعض أجناس ليست خالصة للشعر مثل الحكايات والقصص والسير الذاتية والمغامرات الشخصية، والوصايا والرسائل، وربما لا تلائمه فنياً لأنها تحتاج إلى التفصيل، على حين يعتمد الشعر مبدأ الإيجاز والتكثيف... وتعد قصص حيوان الوحش كالحُمُر والأبقار الوحشية، والسباع والطير أبرز تلك القصص التي جاءت وفق غرض الشاعر وحاجته إلى ذلك، في الوقت الذي حملت فيه بعض الأشعار الجاهلية سمات ملحمية أو فنية تشترك مع الملحمة في سمات عدة....

ولاشك في أن العَرَب ميّزوا بين الشعر، والنثر؛ ثم ميزوا بين الأنماط التي يشتمل عليها كل منهما؛ وانحازوا إلى الشعر، وسَنُّوا له الخصائص التي تساعدهم على حفظِه وروايته، وإنشاده في المواضع التي يحتاجون إليه فيها، بوصفهم أُمَّةً شفاهية؛ كُلُّ ما لديها يعتمد على الذاكرة لأن الكتابة لم تكن شائعة بينهم؛ وإن عُرِفت فهي حِكْر على خاصة الخاصة والملوك. وليست صحيفة المتلمس عنا ببعيد؛[1] وكان من أَمْرِها أن المتلمس الضُّبَعي وابن أُخْته طرفة بن العبد هَجَوَا ملك الحِيْرة عمرو بن هند؛ وكان ملكاً ظالماً لم يُطِق التعرض له فكتب إلى عامله على البَحْرين رسالة لكل منهما يأمره فيها بقَطْع يديهما ورجليهما، ويدفنهما حَيَّيْن. وكان خادعهم حيث قال: "إني كتبت لكما بالحباء والكرامة"[2]. ولكن المتلمس شك في الأمر فدفع كتابه إلى غلام يعرف القراءة، فأخبره بمضمونه... فاستاء، وغضب، وألحّ على طرفة أن يحذو حذوه فأبى قائلاً: "ما حالي والله مثل حالك، لأن بني تَغْلبة ليسوا كبني ضُبيعة"[3]... وسارع المتلمس إلى رمي صحيفته في نهر (الحِيْرة) وأنشد[4]:

وأَلْقَيْتُها في الثّني من جَنْبِ كافرٍ
كذلك أقْنو كُلَّ قِطٍّ مُضَلِّلِ[5]

---

[1] انظر ديوان شعر المتلمس 57 – 64 والشعر والشعراء 179/1 – 182 وشرح القصائد السبع الطوال 123 – 130.

[2] ديوان شعر المتلمس 57.

[3] ديوان شعر المتلمس 60.

[4] ديوان شعر المتلمس 65 – 68. والشعر والشعراء 179/1.

[5] الثني: مثنى النهر. والكافر: النَّهرْ وما غُطّي جانبه من نبات: القِطّ: الصحيفة. أَقْنو: أُجزي؛ أو أَحفظ. والمُضلِّل: الذي فيه الهلاك.

رَمَيْتُ بها حتى رأيتُ مِدَادَها
يطوْفُ بها التّيَّارُ في كلّ جَدْولِ

ثم مضى المتلمس هارباً إلى الشام ناجياً بنفسه؛ نافثاً بعد ذلك شعراً في الاغتراب من أطرف الشعر؛ أما طرفة فقد قاده غرورهُ، وطيشه إلى حتفه...

ولعل ما أثبتناه يؤكد نَدْرة معرفة العرب بالقراءة والكتابة؛ فشاعران مشهوران كالمتلمس وطرفة بن العبد لا يُلمّان بها. وأتحفنا المتلمس بشعر يشير إلى الحكاية المُسْتَمَدَّة من تجربة حيّة وحقيقية؛ وعبَّر عنها بقطع تفيض بالنزوع الجمالي؛ ولاسيما حين وقف في مكان ما وزمان ما وألقى الصحيفة جزاءً لتضليلها إياه... وهذا يثبت أن الشعر تقدم على غيره في وصف الحادثة والغربة بمثل ما تحدث عن حياة العرب وسجل مآثرهم، وافتخر بأيامهم؛ ونال من خُصومهم؛ به يتنافسون وبشعرائهم يحتفلون؛ كاحتفالهم بولادة غلام؛ ونتاج فَرَس[1]...

ويذهب غير ما باحث إلى أن أي جنس أدبي أو فني لا يقتصر على الموهبة الذاتية المبدعة للشاعر أو الفنان أو الرسَّام أو... وإنما يتقاطع ذلك مع مؤثرات وأسباب كثيرة في البيئة الاجتماعية والثقافية والتاريخية والطبيعية و... ما يعني أن الذات الفردية تتعالق بالذات الموضوعية؛ وتحتفظ ذاكرتها المدركة الواعية؛ أو الذات الشعورية واللاشعورية بمخزون جلي وخفي يمدُّها بمواد وصور وعادات وتقاليد تتمثلها في النمط الأدبي أو الفني الذي يستجيب لمشاعرها وأفكارها... ولهذا فالشاعر الجاهلي ـ مثلاً ـ تفاعل مع الوسط الذي يعيش فيه فأنتج النص الذي يلائم ذلك ويوازيه ويشتمل على سياقات متنوعة تتحدث على نحو ما عن ذلك بأساليب مقارنة تارة ومجازية تارات أخرى[2]،من دون أن تطغى على الوحدة الفنية التي اصطنعها لنفسه وسط التراكم الثقافي الشعري الذي عرفه وخبره.... وهذا هو

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 3/1 و24 والبيان والتبيين 241/1 والعمدة 37/1 ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 109 ـ 122 والمسبار في النقد الأدبي 102.
[2] انظر لسانيات النص؛ مَدْخل إلى انسجام الخطاب ـ ص 162 وتحليل الخطاب ص 279.

حديثنا الذي نركز فيه البحث؛ وسيقتصر على الأشعار الملحمية والقصصية؛ مع إلماعة مكثفة إلى غيرها في النهاية. وقبل هذا نجلي مفهوم الجنس الأدبي الذي يقابل النوع؛ أو الصنف؛ أو النمط؛ بعد أن أصبح متصلاً بالنقد والأدب، وقد كان محصوراً بعلم الأحياء.

(1)

الجنس الأدبي مفهوماً ورؤية

لا نرتاب لحظة واحدة في أن مصطلح (الجنس الأدبي) ليس مصطلحاً عربياً؛ قديماً وحديثاً... فهو أوربي الانتماء والتقنيات التي اخترعها الغرب في القرن العشرين للوقوف على بنية كل جنس أدبي على حِدَة؛ وبخاصة بعد أن ولدت الرواية والقصة اللتان حلَّتا مَحَلَّ الملحمة، وتشرَّبتا خصائصها، على نحو ما.

ومَنْ يقرأ كتاب (نظرية الأدب) للناقدين الباحثين (رينيه ويلك) و(أوستن وارن) يمكنه أن يفيد من مضمونه الذي حدد طبيعة الأجناس الأدبية استناداً إلى الشكل الفني الخارجي والداخلي... وهي الطبيعة التي عُني بها بعد ذلك النقاد الأمريكيون منذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين[1].

فإذا كان الأدب يجسد مجموعة الأعمال الأدبية؛ فإن الجنس الأدبي يُحدَّد بنوعه؛ ثم تتميز هويته وبنيته من طبيعته ووظيفته... ولذلك فإن للقصة سماتها التي تنفرد بها من الرواية، والملحمة والمقالة، والرسالة والحكاية؛ والقصيدة والمقامة؛ والدراما والمسرحية... ولكل جنس عناصره التي يستكشفها ويدرسها على ضوء وعي المبدع لأدواته الفنية بكل ما فيها من علاقات متشابكة؛

---

[1] انظر كتاب (نظرية الأدب) ترجمة محيي الدين صبحي، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 331 – 336.

متقاربة أو متباينة، ولكنه يكسر أفق التوقع فيدخل جنساً أدبياً آخر في بنية الجنس الآخر.

وثمة من يرى من النقاد المحدثين أن الرواية ولدت من صميم الملحمة؛ على حين ولدت القصة القصيرة من مشكاة المقامة التي عرفها العرب في العصر العباسي...

وأياً كان الانتصار لنشأة جنس أدبي ما وأصوله الأولى فإن حصيلة التفكير المنطقي النقدي يعترف بأن (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)[1] قَدَّم جهوداً طيبة لتمييز الأجناس الأدبية وفق خصائص مستمدة من طبيعتها ووظيفتها فكانت (التراجيديا) و(الكوميديا) و(الأشعار الغنائية)[2]، ثم تواضع النقد الأوروبي على أنماط الإبداع التي ولدت في وسط المجتمع البرجوازي كالقصة والرواية والمسرحية، وشاعت لديه بكثرة. ولم يكن العرب على دراية بها من جهة استقلالها بخصائص وأهداف، علماً أن الغَرْب دمج القصة القصيرة بالحكاية؛ وكلتاهما تتصل بالقصة أو الرواية[3]. وإذا كان الجاهليون لم ينشؤوا قصة بعينها فإنهم أبدعوا أنماطاً نثرية عُنوا بها وفق مقتضى حياتهم...

ثم اطلع العرب المحدثون على التجربة الأوروبية فأنتجوا إبداعاتهم متأثرين بها؛ بمثل ما نظروا إلى أدبهم القديم فاكتشفوا أنه لا يفتقر إلى أجناس أدبية؛ لها مكانتها في العصر الحديث كالقصة والمسرحية والسيرة؛ أو كان لها مكانتها في العصور القديمة كالملحمة الشعرية، فوجدوا قصص الجن والغيلان مما عرفه العرب في أشعار الجاهلية؛ أو مثل المقامات العربية التي ولدت في العصر العباسي، وكذا هو الحال مع أَدْب الكُدْية.

ومهما كان الرأي في الجنس الأدبي فليست الدراسة منصبَّة عليه مستقلاً؛ وليست معنية بأي مقاربة أو مقارنة مع الآداب الأخرى؛ إن وجد هذا الجنس أو ذاك أم لا؛ ولكن الدراسة تتجه إلى تناول الوحدة الفنية للقصيدة الجاهلية في صميم دخول جنس أدبي آخر في بنيتها؛

---

(1) انظر فن الشعر 157 – 159.

(2) راجع ما تقدم 21 – 22.

(3) انظر فن الشعر 19 – 112.

كالقصة فقيل (الأشعار القصصية) أو الرسائل فقيل (الرسائل الشعرية) أو الوصايا فقيل (الوصايا الشعرية)، أو الملحمة فقيل (الملاحم الشعرية)، أو المسرحية فقيل (المسرحيات الشعرية) وهلُمّ جرا... ولذلك كله سنعتمد منهج الاختيار ونقف عند الأشعار التي اكتسبت الصفات الملحمية والقصصية ونشير إلى الباقي. ولعل الإبداعَ الفني الشعري دفع الجاهليين إلى تبني قصص وحكايا جعلوها مدار عنايتهم، ثم رددوها في مجالسهم[1]... وتعدُّ قصص الحيوان التي فَسَّرها المحدثون وفق ثقافتهم المعاصرة من أبرز ما عني به الشعراء الجاهليون ووظفوها لأغراضهم التي اختاروها؛ لذلك نقول: مهما كانت المفاهيم معيارية وقيّمة في عَصْرٍ ما؛ أو ثقافةٍ ما، أو مكانٍ ما فإن خَطَر الاستدلال بها على غيرها والحكم نقدياً بناء عليها إنما يؤكد الاتجاه غير المنطقي؛ بوصفه لا يرتبط بالحقيقة الموضوعية.

وإذا كان ذلك كذلك فإن نزعة الحب والتعاطف مع أدب ما، لا يجوز أن توقع الباحث بالعصبية، والانغلاق على الذات والسقوط في الهوى لأنه قتل للحق. ومن ثم عليه أن يظل متمسكاً بالنقد العلمي الموضوعي، والحكمة المتوازنة في إصدار آرائه على جنس أدبي ما؛ أو على مبدعيه، دون أن ننسى لحظة واحدة ارتباط الشكل بالمضمون استناداً إلى ما عرفه العرب القدماء عن مشاكلة اللفظ للمعنى[2]؛ والإصابة في كليهما[3] معاً. وذلك كله يحدونا إلى التمسك بمنهج الحياد والنزاهة تجاه ما نتحدث فيه عن الوحدة الفنية والأجناس الأدبية في الشعر الجاهلي، مؤكدين أن أي جِنْسٍ أدبي لدى الشاعر لم يكن مقصوداً لذاته؛ ولم يتناوله مستقلاً وفق تقنياته المعروفة؛ كما يتخيله الناس في الاتجاهات المعرفية المتطورة التي أَمدتنا بالتجارب النقدية. ثم إن اشتمال الشعر العربي القديم على أنموذج ما من الأَجناس الأدبية يعني أن توظيفه لها لا يماثل مفهوم نظرية التناص التي تعتمد مفهوم امتصاص النص الأخير لنُصوص سابقة له[4]؛ ما يجعل التَّناص آلية

---

[1] انظر الحيوان في الشعر الجاهلي 66 ــ 86 و192 ــ 234.

[2] انظر السابق 244 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 275.

[3] انظر مثلاً (العمدة 326/1 ومنهاج البلغاء 144 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 29 ــ 32.

[4] انظر المسبار في النقد الأدبي 163 ــ 188.

مختلفة عن آلية تشرّب الشعر لجنس أدبي ما وتوظيفه للغرض الشعري المتوخَّى؛ من دون أن يفقد الشعر وحدته البنائية أو يؤدي بها إلى الاضطراب؛ أو الفوضى؛ بل إن المنحى القصصي زاد لحمة القصيدة الفنية تماسكاً، لما يتصف به من ترابط بطبيعته وهو ما أشار إليه ابن رشيق من قبل[1].

ونرى أن الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية بوصفها مرتبطة بالذات الفردية المبدعة والذات الجمعية المُغَذِّية للنص بشبكة من الرؤى والمشاعر تعبر في مقاطعها عن تجانس أي جنس أدبي يدخل في القصيدة مع وَحْدة (المغزى) الغرض ومع البناء التشكيلي لها، حتى لو قام على أصول متباينة أو متنافرة... ولذا وجدنا الشاعر الجاهلي يعمد إلى إقامة التوازن بين مقاطع قصيدته نفسياً وهدفاً وبين ما تلقفه من حكايات وأخبار ينهلها من عصره وبيئته... وحينما عجز المتلقي عن إدراك أسرارها ذهب إلى كيل التهم للشاعر، في الوقت الذي لم يستوعب التوتر الفني لدى هذا الشاعر أو ذاك. ولهذا يمكننا أن نتحدث عن علاقة الجنس الأدبي وتأثيره في الوحدة الفنية.

---

[1] انظر العمدة 261/2 ، 262.

(2)

علاقة الوحدة الفنية بالجنس الأدبي

إن القراءة الواعية والهادئة لقصائد الجاهليين، والمتعقبة للأجناس الأدبية التي تعالقت بها تؤكد أن أي جنس حقق روح التفاعل مع بنيتها الشعرية في الوقت الذي ظل مخلصاً لطبيعته الفنية التي اتصف بها... وهذا وحده يسجل للجاهليين قدرة فائقة في جعل ديوانهم الشعري يستلهم خصائص أي جنس آخر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى راحت القصائد التي وظّفت الجنس الأدبي لطبيعتها ووظيفتها تكتنز أساليب فنية؛ وعناصر جديدة تندمج فيها، لم تكن عليها فيما لو بقيت معزولة عنها.... فالمكان العجائبي في القصة انحلَّ في القصيدة التي تحدثت عن الجن والغيلان والسعالى، والحية الصفراء... ومشاهِد الحيوان قَدَّمت أبعاداً جديدة للقصائد التي وظفتها في أغراضها التي استدعتها مدحاً ورثاء وهجاءً وزادت وحدتها الفنية إثارة حين تركزت على عناصر السرد، وإبراز مهمة الشخصية القصصية في إبراز صفة من الصفات... ثم إن استحضار مغامرة من المغامرات الملحمية أو القصصية جعلت الشاعر سارداً وهو يتلو على مسامعنا الأحداث التي جرت... ثم ما من جنس أدبي إلا جاء وفق مقتضى الحال الذاتية والموضوعية المعبرة عن هواجس الذات المبدعة وتأملاتها، في الوقت الذي استجابت فيه فطرياً للتفاعل مع الوجود الحيوي... فصار كل جنس من الرسالة إلى الحكم والأمثال، إلى القصة وغيرها كالنجمة المتلألئة في سماء القصيدة الصافية... وقد نجح الشاعر في هذه الحال باستخدام الطرائق الفنية الموروثة، والمتواضع عليها في الافتتاح

والخروج والاستطراد والختام[1] ليشكل في نهاية المطاف نصاً غنياً بصوره وأساليبه، ونصاً متكاملاً وإن لجأ إلى تقنيات الجنس الآخر؛ لأن ما من جنس إلا وله أسراره الفنية... فالقصة تستعمل التداعي، أو الخطف خلفاً أو السرد الواقعي؛ وكانت تنمو من الداخل، ...وهذه التقنية قامت عليها القصيدة القديمة وأكسبتها غنى بمثل الغنى الذي توافر لها في بعدها الزماني والمكاني، ...وكل ذلك منحها تماسكاً في الحدث في الوقت الذي ظلت فيه مخلصة لطبيعة الشعرية... أي صارت نواة فاعلة في وحدة القصيدة وتطويرها فنياً... ولهذا أخذنا نرى الدراسات هنا وهناك تعنى بفن السرد في الشعر العربي القديم؛ ومن أبرزها ما ظهر على يد محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم وغيرهم ممن ركزوا على الأخبار وأهميتها في الأدب والتأليف[2]... وإذا كان الشعر القديم يعبر عن جملة من القصص والأخبار فإننا لم نجد دراسات نقدية تنظيرية لأي جنس إلا منذ وقت قريب حيث ظهرت دراسات للرسائل الشعرية والقصة الشعرية في الأدب القديم... وإذا كنا نرى أن الشعراء الجاهليين لم يوجهوا عنايتهم توجيهاً قصصياً أو ملحمياً، أو مسرحياً؛ أو روائياً فإن بنية القصيدة لا تخلو من حوار قصصي يتجه فيه الشاعر إلى نفسه أو إلى غيره ليحدث المخاطب عن مغامراته كما وجدناه في قصائد المهلهل بن ربيعة الذي يريد إخبار الدنيا بما حدث في قتل أخيه كليب، وما الذي سيفعله؟! ثم إن امرأ القيس وقف في الأطلال ليروي لأصحابه قصته (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل)...

وإذا كانت الأجناس الأدبية في القصيدة الجاهلية تعد لوحات فنية قابلة للتأويل في بنيتها ولاسيما قصص الحيوان التي تتميز بدلالات موحية ومكثفة فإنها لم تنفصل عن الحياة الجاهلية وبخاصة مبدأ صراع البقاء، ومن ثم كانت جزءاً من وحدة القصيدة... فلا غَرْوَ أن يُدرس الشعر القديم على أساس (القصيدة القصة) أو (القصيدة الرسالة) أو (القصيدة الملحمة) أو (القصيدة الوصية) أو (القصيدة

---

[1] انظر منهاج البلغاء 314 – 321.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 60 و 67 – 69 و 136 – 150 و 169 – 190 و 290 – 307.

الخُطْبة)[1] وهي تقابل على التتابع (الأشعار القصصية) و(الرسائل الشعرية) و(الأشعار الملحمية) و(الوصايا الشعرية) و(الأشعار الخطابية). وكل منها مسكونة بحلم الشاعر وملتزمة بقواعد الشعر وخصائصه تكثيفاً وإيجازاً؛ واقعية وخيالاً؛ إيحاءً وتصريحاً؛ إيقاعاً ووزناً وقافية، يترنم فيها الشاعر بوصفها روحاً فياضة في بنيتها ووجهاً متألقاً يطل من طبيعة الشكل الفني المتعلق بالغرض. وإذا كان تعلقها غير كامل به فلا بد أن يكون "له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض، فيُذكر تابعاً لما ذكر على جهة" من الحالات...[2]. وهذا يضعنا أمام قراءة مركزة للأشعار الملحمية.

أ ـ الأشعار الملحمية:

إن استجلاء ملامح الشعر الجاهلي يثبت لنا أن العرب لم يعرفوا أي شكل من أشكال الملاحم التي عرفها اليونان؛ وتناولها النقاد والفلاسفة بالتحليل والتنظير كالأوديسة والإلياذة[3]، علماً أن تاريخ نشأة الشعر متماثلة لدى الأمم... وثمة نماذج شعرية تجاوبت مع مفاهيم الصراع الدموي الذي شهده العصر الجاهلي وركزت على صور الفرسان وبطولاتهم، والجراحات التي تركوها في الخصم، ووصف البطل ذي الصفات الخارقة... وإذا كانت حياة (النجعة) قد فرضت عليهم ذلك فإنها لم تُنْتج أي مقارَبات أدبية تتطابق والأدبيات اليونانية، وإن وجدت أشكال فنية هنا أو هناك تتصل بمظاهر ملحمية كصفةِ البطل الذي لا يهزم. فعنترة بن شداد (530 ــ 608م) كان يملك مفاتيح البطل الملحمي الحقيقي، وإن ظل محكوماً بمفاهيم البطل الواقعي المتناغم مع الأنموذج الاجتماعي لمنظومة القيم التي دارت حول الحرب والفروسية. ويدل على ذلك معركة (ذات الجراجر) بين ذبيان وحلفائها من جهة وبين عبس وحلفائها من جهة أخرى... وفيها حمى نساء عبْس، وهاج منافحاً عن القبيلة حتى انتصرت[4]... وكان

---

[1] سترد الإحالات على بقية الأنواع في مواضعها مما يأتي أما (القصيدة الخطبة) فانظر ــ مثلاً ــ المفضليات ــ ق 86 ص 307 ــ 309.

[2] انظر منهاج البلغاء 216.

[3] انظر كتاب أرسطوطاليس (ي) ومصادر الشعر الجاهلي 287 ــ 320.

[4] انظر ديوان عنترة 34 ــ 35 والشعر والشعراء/250 ــ 254 والأغاني 8/237 ــ 246.

عمرو بن معد يكرب أحد فرسان العرب المشهورين الذين فاقوا الآخرين بالشجاعة والقدرة؛ وضخامة الجسد يقول: "ما أبالي من لقيت من فرسان العرب؛ ما لم يَلْقني حُرّاها وهجيناها وهو يقصد بالحرين: عامر بن الطفيل وعتبة بن الحارث، وبالهجينين عَنْتَرة والسُّلَيك بن السُّكَلة"[1]. وأجاب الحطيئة عمر بن الخطاب حين سأله عن عنترة قائلاً: "وكان فارسنا عنترة فكنا نَحْمل إذا حمل ونُحْجم إذا أَحْجَم"[2]. وقال عنترة: "كنت أُقدم إذا رأيت الإقدام عَزْماً، وأحجم إذا رأيت الإحْجَام حَزْماً؛ ولا أَدْخل إلا موضعاً أرى لي منه مخرجاً، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضَّرْبَةَ الهائلة يطير لها قَلْب الشجاع فأُثَنِّي عليه فأقتله"[3].

هذه بعض أخبار عن فروسية عنترة شهد بها القريب والبعيد، ورسمت صفات البطل الأسطوري، صفات اعتز بها عنترة في شعره؛ وجاءت فيه أشبه بملحمة كتلك التي نعرفها ونقرؤها عند غيرنا من الأمم. ثم إننا وقعنا على إشارات ملحمية وردت متجاوبة مع الصراع الدموي الذي يقوم به البطل في حربه الضروس، ومواجهة عدو شرس غزا قومه بأعداد غفيرة... وحين كان يملك الصفات الجسدية المتفردة فقد كان يملك قوة الحكمة التي يستخدمها في تحطيم قوة الخصم حتى يستولي عليه الجَزَع والرعب؛ ثم ينثني عليه فيقتله...[4] وإذا كانت هناك ملامح ملحمية في معلقته[5] وبعض شعره الآخر[6] فإن لاميته أبرز قصيدة اجتمع لها أسلوب الملحمة، قدّم لها بخمسة أبيات وصف فيها الأطلال الدارسة والحمامة الباكية، واستبطنت وصف حاله وبطولاته في المعارك التي خاضها. فقد وقف مُتحيراً وسط رسوم درست؛ فسَأل عن السبب؛ فكان الجواب أن الأمطار لعبت بها ثم أتت الرياح على ما تبقى منها... إنها صورة مثيرة

---

[1] ديوان عنترة 41.

[2] الأغاني 244/8.

[3] الأغاني 244/8.

[4] انظر ديوان عنترة 40 – 46.

[5] انظر ديوان عنترة (المعلقة) 207 – 222 (بيت 47) حتى آخر القصيدة في البيت (85).

[6] انظر ديوان عنترة 224 – 227 و228 – 232 و234 – 239 – على سبيل المثال –.

لمعركة انتصرت فيها عوامل الطبيعة على الأطلال ومَحت ملامحها المعهودة، ثم لم يلبث أن رأى فيها حمامة احتمت بأيكةٍ، غير أنها راحت تذرف الدموع على من فارقتهم... فطفق يذرف دموعه التي تتساقط على حمالة سيفه كالجمان الذي انقطع سلكه، إنه يشاركها مأساتها ملبياً إياها بدمع يناظر دَمْعها قائلاً[1]:

1- طـــالَ الثَّـــواءُ علــــى رُسُــــوم المَنْـــزِلِ
بــــين اللَّكيْـــكِ وبــــين ذاتِ الحَرْمَـــلِ

2- فوقَفْــــت فــــي عرصـــاتها مُتَحيِّـــراً
أَسَـــلُ الـــدِّيارَ كفِعْـــلِ مـــن لـــم يَـــذْهَلِ

3- لعِبَـــتْ بهـــا الأَنـــواءُ بَعْـــد أَنيســـها
والرَّامســـــاتُ، وكُـــلُّ جَـــوْنٍ مُسْـــبلِ

4- أفمـــن بكـــاء حمامَـــةٍ فـــي أَيْكَـــةٍ
ذَرَفَـــتْ دُموعُـــكَ فـــوق ظهـــر المَحْمَـــلِ

5- كالـــدُّرّ أو فَضَـــضِ الجُمـــان تقطَّعَـــتْ
منــــه عقائـــدُ سِـــلْكُهُ لـــم يُوْصَـــلِ

لقد استجاب عاطفياً ووجدانياً لتلك الحمامة كما استجاب لدعوة من استغاث به فقال:

6- لمَّـــا سَـــمِعْتُ دُعَـــاءَ مُـــرَّةَ إذا دَعَـــا
ودُعـــاءَ عَـــبْسٍ فـــي الـــوَغَى ومُحَلِّـــلِ

---

[1] ديوان عنترة 246 ـ 252 وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 173.

7- ناديـــــــت عَبْســــــاً فاســــــتجابوا بالقنـــــا

وبكـــــــل أَبْـــــيَضَ صـــــارمٍ لـــــم يَنْجَـــــلِ

8- حتَّـــــى اســـــتباحوا آل عَــــوْفٍ عُنْـــــوةً

بالمَشْـــــــــرَفيّ وبالوشـــــــــيج الـــــــــذُّبَّلِ

9- إنـــــي امـــــرؤٌ مـــــن خَيْـــــرِ عَـــبْس مَنْصـــــباً

شَـــــطْري؛ وأحمــــــي ســــائري المُنْصُـــــلِ

10- إنْ يُلْحقـــــوا أَكْـــــرُرْ، وإن يَسْــــــتَلحِموا

أَشْـــــدُدْ، وإنْ يُلْفَـــــوا بضَـــــنْكٍ أَنْـــــزلِ

11- حـــــين النـــــزولُ يكـــــونُ غايـــــةَ مِثْلنـــــا

ويَفِـــــــرُّ كُـــــــلُّ مُضَـــــــلَّلٍ مُسْـــــــتَوهِلِ

12- ولقـــــد أَبيْـــــتُ علـــــى الطَّـــــوى وأَظَلُّـــــهُ

حتـــــــى أَنـــــالَ بـــــهِ كـــــريمَ المَأْكَـــــلِ

13- وإذا الكتيبـــــــة أَحْجَمَـــــتْ وتلاحظَـــــتْ

أُلْفِيْـــــتُ خَيْـــــراً مـــــن مُعَـــــمٍّ مُخْـــــوِلِ

14- والخيـــــل تَعْلَـــــمُ والفـــــوارس أَننـــــي

فَرَّقْـــــتُ جمعهـــــم بطَعْنـــــةِ فَيْصَـــــلِ

15- إذ لا أبـــــادِرُ فـــــي المَضِـــــيْقِ فوارســـــي

أَوْ لا أُوَكَّـــــــــــلُ بالرَّعيـــــــــــــلِ الأَوّلِ

16- ولقــــــد غَـــــدَوْتُ أَمـــــامَ رايـــــةِ غالــــبٍ

يَـــــوْمَ الهيــــاجِ، ومــــــا غَـــــدَوْتُ بـــــأَعْزَلِ

هكذا تستمر القصيدة حتى البيت الثاني والعشرين وهو الختام:

وإذا حَمَلْـــــتُ علــــى الكريْهَـــــةِ لــــم أَقُــــل

بَعْـــــدَ الكريْهَـــــةِ: ليتنــــــي لـــــم أفعــــل

لنعد قراءة القصيدة مرة بعد مرة؛ فمن وَعَى أسرارها أدرك أن المقدمة جزء لا يتجزأ من القصيدة ليس ـ فقط ـ بنمط الانتقال الفني والدلالي إلى مقطع وصف بطولاته؛ وشجاعته؛ وثباته في المعركة وتقدمه الفرسان إليها؛ وإحراز الانتصار المحقق، فضلاً عن كرمه وعفته وشهامته... وإنما في طبيعة بنائها الفني المشاكل لبناء الملحمة حين يظهر البطل واقفاً في رسوم الديار التي حركت فيه الأسى ولكنه لم يذهل عن سؤالها لمعرفة الأسباب التي أدت إلى اندراس ملامحها... ثم تظهر صورة البطل ثانية وهو بكامل فروسيته واستعداده للقتال؛ ولا سيما أن سيفه رفيقه الدائم، فحمالته تزين عاتقه؛ وحين يستجيب لمشاركة الحمامة مأساتها فإنما يشارك قبيلته في ما حَلَّ بها يوم فاجأها عدو غاز فاستغاثت به فلبّاها إلى ساحة الوَغَى؛ لبَّاها بالرماح وكل سَيْفٍ قاطِع؛ فنالت عَبْس من آل عَوْف وهزمتهم شَرَّ هزيمة بعد أن استخدم الخصم كل الأسلحة المتاحة... أبيات ثلاثة لها بداية ووسط ونهاية؛ ولكنها في صميم البلاغة العربية تعتمد التكثيف والإيجاز...

ثم انجلت المعركة وظهرت صورة البطل ـ من جديد ـ ليؤكد أنه مستعد دائماً لحماية نسبه وحسبه وانتمائه بسيفه الذي يعتز به... وينقضُّ على العَدو الغازي ليستنقذ ما سلبه من قومه، أو سباه من نسائهم؛ ثم يكرُّ عليه كرة أخرى بقوة وجرأة، فلا يتراجع أو يضطرب؛ وتراه يثبت في المعركة، ويخوض غمارها بشجاعة ولا يفرُّ منها كما يفعل الجبناء أصحاب القلوب الفارغة والتي أذهلها الوهم والذهول والخوف.

هكذا تظهر صورة البطل الاستثنائي في المعركة، وفي الصبر على شدّة الجوع؛ حتى يحصل على الطعام الطيب الكريم الذي لا يريق ماء الوجه؛ وهو الذي يقتحم وسط المعركة ويلتحم بالأبطال عندما ينظر أحدهم إلى الآخر قائلاً في نفسه: من سيتقدم أولاً؛

وسرعان ما هجم بجرأة يفرّق جَمْع الكتيبة ويمزّقها شرَّ ممزق ويترك الفرسان جَزَراً للموت؟ لقد كان أولَ من خاض المعركة، وثبت فيها؛ لم يجبن ولم يضطرب لهَوْلها؛ وَضَرب المَثَل بالفداء والتضحية.

فصُورة البطل تبرز من جديد قائداً لمعركة حامية الوطيس، وهو مركز قصيدة تدور أحداثها على أفعاله وتشكل بداية ووسطاً ونهاية، وتعتمد مبدأ السرد الوصفي الذي يركز على مكان مرعب يلتحم فيه الفرسان من الطرفين ويجندل أحدهم الآخر، ويظل البطل الأبرَز فيهم. ثم أصَرّ على أن يجعل الزمان مفتوحاً؛ ليؤكد لنا فعله المستمر...

فالعناصر الملحمية تجمع بين الواقعية الفنية والتخييل المثير اللذين عَبَّرا عن نسق فني ملحمي في سياق شعري يظهر شخصية بطل استثنائي يقوم بأحداث يعجز عنها غيره. وقد كانت استجابته لصرخة استغاثة سمعها مدوية، صرخة تتقاطر من أبناء قومه تخصه قبل غيره من الفرسان: (لمّا سمعت....) ما يفيد بأنه لم يكن معتدياً على أحد. ولا شك في أن هذه الملحمة الشعرية لم تَرِد على منوال الملاحم اليونانية وإنما وردت في سياق وحدة فنية تستجيب للتقاليد الشعرية العربية لتكون المادة المشكَّلة فنياً بوساطة عناصر شعرية تستند إلى التشبيه والتكثيف لحدث قائم على صراع دموي في قصص متعددة ومرتبطة بغرض واحد وبطل واحد؛ تطنب في صفته وتعزز تراتبية محددة تحدث انفعالاً عالياً وتوتراً ذهنياً عظيماً.. وإذا كان كل قسم من أقسام القصيدة/ الملحمة قد حقق المتعة اللائقة به فإنها برمتها أحدثت إيحاءات ذهنية، ومشاعر عاطفية لا حصر لها... وهذا ما عوّض عن الطول الكبير الذي تتصف به الملاحم اليونانية. فإذا كان جمال الملحمة ينتج من عظمة الأحداث، وصورة البطل الخارق، والترتيب المنظم، وطول العمل الأدبي فإن قصيدة عنترة حققت أغلب ذلك في وحدة فنية بالغة التأثير في كل من يتلقاها تلقياً موفقاً.

ولعل الفارق بين صورة عنترة وصورة الشنفرى أن الأول يجسد حقيقة البطل الإيجابي على حين يجسد الثاني ماهية البطل السلبي، وهذا ما ينطبق عليه مفهوم الأخيار والأشرار في بنية التراجيديا الأرسطية[1]. وكل من يقرأ لامية الشنفرى يدرك أن صفة الملحمة أشد انطباقاً عليها من غيرها، من جهة شخصية البطل الخارق، والدموية

---

[1] انظر كتاب أرسطوطاليس (ح).

التي تجلت بها الأحداث المرتبة ترتيباً منظماً وفق مغامرات ملحمية متعددة، وفي إطار الحركة القوية التي تتصف بها منذ البداية حتى النهاية من دون أن تهدأ لحظة واحدة... لا شك في أنها أخلصت في الغرض للفخر الذاتي الفردي كقصيدة عنترة، وهو ما يربطها بأغراض الشعر الجاهلي[1]، لكنها ليست الوحيدة في بابها، فهناك قصائد لتأبط شراً أو ابن أخته[2] اكتسبت صفة الملحمة وكذاك وجدناه في بعض شعر الصعاليك[3]، وغيرهم.

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام قراءة جديدة ومركزة لقصيدة الشنفرى بوصفها لامية العرب الأولى في نزوعها القصصي[4]، بل إنها ملحمة الصَّعلكة الجريئة؛ وملحمة الطبيعة الحيَّة والجامدة؛ إذ لا نظير لها في تصوير حياة الصعلوك في البيئة الصحراوية... وهي تتركز في تصوير شخصية متمردة ومتطرفة في اغترابها عن مجتمعها وعاداته وتقاليده؛ شخصية هَدَمت نظامَها الاجتماعي القبلي سُخْطاً ورأت أن حياة التوحش أكثر أمناً وصدقاً منه... وراحت الملحمة تستعرض بوَعي كامل؛ وعزيمة فاعلة صورة تلك الحياة القاسية؛ لتحمل رسائل فكرية وخلقية شتى جعلتها خالدة إلى قيام الساعة.

وتظل ملحمة الشنفرى المدهشة مشدودة إلى اللغة الشعرية الفيّاضة بالوجدان اللاهب؛ بوصفها تعبر عن اغتراب البطل من واقع اجتماعي نَفَر منه؛ وإنشاءِ واقع جديد له شخصياته المفضلة لديه... واقع مُفْعم بالأحداث والأفكار؛ والصور والأوصاف التي يرويها السارد في مغامَرات متلاحقة وصادمة وغريبة؛ وإن لم نَرَ أحداث الملحمة المعروفة، ولكنها برزت في روح السَّرْد وطبيعته. فالمبدع (الشنفرى) لم يكن يقصد أن ينظم ملحمة في يوم من الأيام، ولم يكن لديه رغبة مقصودة في تجنيس الشعر ليكون ملحمة أو قصة أو غيرها من الأجناس النثرية... ولكنه كان مصراً على إبراز ذاته الخارقة؛

---

[1] انظر المسبار في النقد الأدبي 47 – 48 و127 – 128.

[2] انظر الأغاني 127/21 – 174 وديوان تأبط شراً 86 – 91 و105 – 108 و112 – 119.

[3] انظر الأغاني 175/21 – 178 (عمرو بن بَرّاق) وديوان الشنفرى 27 – 29 و34 – 38 و41 و53 – 55 و57 – 73 والمسبار في النقد الأدبي 62 – 64.

[4] انظر الأغاني (179/21 – 1949 وديوان الشنفرى 34 و53 – 55.

وأفعاله المتفردة. وحين أَلحَّ على هذا ظلت صورة البطل الملحمي بكل خصائصها المتداولة صورة إنسانية من لحْم ودم؛ ولكنها مفارقة لصورة البشر؛ حيث شاركت حياة حيوان الوحش؛ فبَدت أشبه بالشخصية الخرافية، الخارجة عن المألوف، وهذه من صفات الشخصية الملحمية.

وكذلك نرى أن أحداث (لامية العرب) خارجة عن المألوف؛ حين روَّعت الناس الآمنين؛ وسلبت أموالهم في ليلة ليلاء؛ وتركت فيهم الأيامى واليتامى، وإن قيل: إنها رؤية متمردة على نظام قبلي تواضع عليه المجتمع الجاهلي. وأياً ما يكن الرأي فقد أبرزت اللامية الصفات المتمردة المتميزة لشخصية مذهلة ملكت عزيمة وإرادة ثائرة ومستقلة؛ وقدرات خارقة أشبه بقدرات أصحاب الملاحم اليونانية، بل فاقتها حين استطاعت أَنْسنة حياة حيوان الوحش؛ وجعلتها واقعاً ملموساً. ثم إن إرادة الشنفرى تحرك الأحداث من مطلع القصيدة حتى آخرها، ولذا قذف نفسه في هذه المهامه.

وخاض غمار حياة جديدة لا يقدر عليها إلا مَنْ ملك صفات خارقة؛ فهو بطل يرفض مقولات المجتمع الجاهلي القائمة على العصبية، بينما الحياة أوسع من ذلك بكثير؛ فهو لا يريد أن يذوب في القبيلة؛ وإنما يريد أن يكون هو في مقابل الآخر[1].

وبناء عليه لن نخوض في دراسة غرابة الألفاظ العائدة إلى طبيعة الموضوع؛ وحياة الصحراء؛ وبُعد استعمال الناس لأوصافها وأوصاف حيوان الوحش؛ فضلاً عن اندثار الصعلكة الجاهلية... وكذلك لن نتوقف عند عناية الغرب[2] والشرق بها وهي التي طاولت شُهْرةً مكانة المعلقات المعروفة وزاحمتها، ونافست قصيدة (بانت سعاد) في حُبّ النقاد والأدباء واللغويين والبلاغيين القدامى. وكذلك قيل: إنها أطول قصيدة تحدثت عن حياة البيئة الحية والجامدة... ولكننا سنركز على نزوعها الملحمي على الرغم من حرصها على تقاليد الشعراء الجاهليين في الفن الشعري، وحفاظها على وحدة الغرض؛ والوحدة النفسية المقترنة بوحدة مشاعر الشاعر والمتلقي. فالشاعر حاول أن يجعل واقعه الفني معانقاً للواقع الوجودي الجديد؛ وبيان موقفه من الواقع الاجتماعي القديم؛ ما يعني أن القصيدة برمتها وجود

---

[1] انظر كلام البدايات (الشنفرى: شعرية الرفض) 87 – 96.

[2] انظر ديوان الشنفرى 29 (طلال حرب).

نفسي فكري جعل الطبيعة وسيلته إليه... ولمّا وَجَد أن الطبيعة الحيَّة لا تلبي كل ما يرغب فيه طفق يكمل عناصرها النفسية والاجتماعية والفكرية من ذاته المبدعة[1]... وهذا يثبت أن الوحدة الفنية موازية لوحدة الموضوع وجوهره كما يتصوره الشنفرى. وليس بالضرورة أن نورد أبيات القصيدة كاملة، وإنما نثبت المقاطع التي دَلَّت على البداية والوسط؛ والخاتمة؛ إذ قال[2]:

أقيمـوا بنـي أمِّـي صُـدُور مَطِـيِّكم
فـإنّي إلـى قَـوْمٍ سِـوَاكم لأمْيَـلُ

فَقَـدْ حُمَّـت الحاجـات والليـل مُقْمِـرٌ
وشُـدَّتْ لِطيَّـاتٍ مطايـا وأرْحُـلُ

وفـي الأرض مَنْـأىً للكـريم عـن الأذى
وفيهـا لمَـنْ خـاف القِلَـى مُتَعَـزّلُ

لعمـرك مـا فـي الأرْضِ ضِـيْقٌ علـى امـرئ
سَـرَى راغبـاً أو رَاهبـاً وهـو يَعْقِـلُ

فهذا المقطع الاستهلالي مقدمة وبداية وموقف صريح وواضح يبين فيه سبب اغترابه النفسي[3] والفكري عن مجتمعه الذي لقي منه الكراهية والبغض والأذى بمختلف أنماطه... لذلك قَرَّر الانسلاخ عنه (فإني إلى قوم...) ثم يأتي بحكمة رائعة تحث كل عقل على تدبرها بوصفها تنبثق من إرادة عاقلة (لعمرك... سرى... وهو يعقل)... ثم تبدأ أحداث الملحمة الشعرية بالرحيل إلى مجتمعه الجديد؛ الذي شكَّل له الأَهْلَ والأَمان والاطمئنان، والسَنَد؛ والمَدَد؛ ولم يخذله في أي موقف احتاج إليه. فأصحابه أو أهله الجُدد لا يُفشون له سرّاً حريصون على كتمانه، وهم (ذئب خفيف سريع؛ ونَمِر مُرَقَّط وأَمْلس؛ وضَبُع

---

[1] انظر كلام البدايات 28.

[2] ديوان الشنفرى 58 وفي شعر تأبط شراً قصيدة أفادت من اللامية (الديوان 167).

[3] وقفنا عند القصيدة من قبل؛ انظر (الحيوان في الشعر الجاهلي 130 ـــ 133 و138 و142 و145 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 309 ـــ 310) وسنقف عندها مرة أخرى في كتابنا (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية).

ضَخْم ذُو عُرْف طويل) فيقول[1]:

ولـــــي دونكـــــم أَهْلُــــوْنَ: سِــــيْدٌ عَمَلَّـــــسٌ
وأَرْقَــــــطُ زُهْلُـــــولٌ وعَرْفــــــاء جَيْــــــأَلُ

هُــــمْ الأَهـــــل لا مُسْــــتَودَعُ السِّـــــرِّ ذائــــعٌ
لــــــديهم ولا الجـــــاني بمــــا جَـــــرَّ يُخْــــذَلُ

ثم يعرض لصفة الإباء التي تمنعه قبول الظلم والقَهْر؛ وصفة العفة والقناعة وعدم اتّصافه بالطمع والشره؛ وإذا ما حاز مالاً أنفقه على المحتاجين إليه دون أن يتفضل به على أحد.... ثم يعدد صفات أخرى يتفاخر بها حتى لينتهي إلى تقرير صنعة نفسه الحُرَّة التي تأبى الذل والمهانة، وتفضل أن يبيت جائعاً يطوي أمعاءه على الفراغ، ولا يبيع كرامته وآدميته. ومن ثم تبدأ رحلته ليلتقي رفاقه الذئاب وهو يعبر الصحراء المجهولة؛ وأصحابه ثلاثة (قلب قوي، وسيف قاطع، وقوس تحن حنين امرأةٍ ثَكْلى) فقال[2]:

وأَغـــــدو علــــى القـــوْتِ الزَّهيــــد كمــــا غــــدا
أَزَلُّ تهـــــــــاداه التَّنـــــــــائفُ أَطْحــــــــــلُ

غَــــــدا طاويــــــاً يعـــــارِضُ الـــــريحَ هافيــــاً
يَخُـــــوْتُ بأَذْنــــــاب الشِّــــــعَابِ ويَعْسِــــــل

فلمّـــــا لَـــــواه الجُـــــوْع مـــــن حَيْـــــثُ أَمَّـــــهُ
دعـــــــا فأَجَابتْـــــــهُ نظــــــائِرُ نُحَّــــــــلُ

ثم قال:

فضَـــــجَّ وضَـــــجَّتْ بــــــالبَرَاج كَأَنهــــــا
وإيــــــاهُ نُـــــوْحٌ فَـــــوْقَ عليــــاءَ ثُكَّـــــلُ

---

(1) ديوان الشنفرى 59.

(2) ديوان الشنفرى 63 – 64.

وتستقصي ملحمة الصعلكة حكاياتها الوحشية في مُغامرات مذهلة تستند إلى الصبر والتحمل، والشجاعة والحزم، والإغارة على الأهداف المختارة والعارضة بكل جُرْأة في ليلة شديدة الظلمة والصقيع، وأصحابه هذه المرة (سُعَارٌ؛ أي حرقة الجوع؛ وإرْزيز؛ أي صوت أمعائه وعروقه من البرد، وأَفْكَل، أي الخوف المرعب). وتَنْجلي المغامرة (الغارة) التي بلغت ذروتها في الوصول إلى تلبية رغباته دون وَجَل أو ندم؛ ومضى ولم يشعر به أحد... وحين صَحَا أصحاب المال (الإبل) شرعوا يخمنون حقيقة ما جرى، ويتساءلون: من الذي غزاهم في مثل هذه الليلة المظلمة القارس بردها؟!، أهو ذئب أم ولد ضَبُع؟ ونتائج فعل أي منهما ليس كما ظهر من صاحب هذه الغارة الذي جاء أشبه بصَوت ضخم مفاجئ أرعب كل من في المكان من بشر وحيوان... وذهب من دون أن يدري به أحد... إن من فعل ذلك إنما هو من الجن ولم يكن إنساناً[1]:

فإن يكُ من جِنٍّ لأَبْرحُ طارقاً

وإن يَكُ إنْساً ماكَها الإنْسُ تَفْعَلُ

ثم تبدأ مغامرة أخرى تؤكد أن الشنفرى شخصية أسطورية أو خرافية لا تنتمي إلى عالم الإنسان؛ لأنها تقوم بأفعال خارقة لا يقدر عليها البشر بما امتلكوه من صفات محدودة.

ومن ثمة نرى أن هذه القصيدة لم تخرج عن موضوع الافتخار بالذات وإن استكشفنا في صورها أفكاراً شتى استحضرها الشاعر في ذاته المبدعة بوصفها موقفاً اجتماعياً؛ وأخرجها بوساطة هذا الأنموذج الملحمي القصصي القائم على رؤية بصرية منتزعة من البيئة الجاهلية؛ والمتكئة على التشبيه والتمثيل بما يمنح الصورة الشعرية حيوية ونضارة على عادة الشعراء الجاهليين.

ولمّا كانت قصيدة الشاعر موازية لرؤيته أو فلسفته، وحياته لم يكن ليحتاج إلى الوقوف على الأطلال أو ليرحل على ناقة يشبهها بحمار وحشي أو ثور وحشي وإنما أتى بالمقدمات الفنية التي تتناغم مع ما يعتقده، ويؤمن به، ويجري معه.

وأخيراً نقول: لا يمكن للكلام أن ينتهي لأن بعضه يقوم على بعض؛ ويتأتى الحكم على مضمونه بوساطة بنيته الشكلية التي تنتمي إلى بنية الثقافة الأدبية لدى الجاهليين في إطار الوحدة المعنوية للبيت

---

[1] ديوان الشنفرى 71.

ثم المقطع ثم بما تمثله المقاطع مجتمعة من ارتباط بالحالة النفسية والاجتماعية ومن ثم الطبيعية. فنحن إزاء شاعر يضع ذاته الثائرة المتمردة، وحياته الفريدة في نَصّ يشبهه، ويشير إليه بمثل ما أشار نَصُّ عنترة إلى عنترة؛ وهكذا هو الشعر العظيم، إذا كان يوازي التجربة الشعرية والشعورية لصاحبه، ويمتد إلى آفاق إنسانية.

ومن ثمة فإن حياة الصعلكة ومبادئها ملأت فكر الشنفرى، وتراءت أمامه فعبَّر عنها بصورة ملحمية متجانسة في أحداثها وموضوعها ومتلاحمة في موازاتها للحالة النفسية، وهي عند بعض النقاد والدارسين تقابل الوَحْدَة العضوية[1].

وأياً ما يكن فهذه القصيدة، وقصيدة عنترة وأشباههما[2] لا يشابهان في البنية الفنية كثيراً من قصائد الجاهليين ليس ــ فقط ــ بالعناصر الملحمية وإنما في طريقة عَرْض الصفات الخارقة بعيداً عن التقاليد التي رسمتها القصيدة الجاهلية المركبة خاصّة، وقدمتها بترتيب أجزائها التي تؤدي وظائف خاصة بها.

ونحو هذا ما نراه في الأشعار القصصية، بما قامت عليه من عناصر قصصية مترابطة... ونؤكد مرة بعد مرة أن هذا وذاك لم يكن مقصوداً لذاته، ولا يعيب الشعر العربي افتقاره للملاحم أو القصة وفق ما عرفته الأمم الأخرى قديماً وحديثاً؛ وجَرَى في آدابها... فالعرب أبدعوا أدبياتهم الخاصة التي تشبههم؛ وهذا هو سر خلودها... وخلود الأشعار القصصية التي وردت في قصائدهم ولم تؤدِّ إلى الفوضى في الوحدة الفنية...

ب ـ الأشعار القصصية:

ليس من أهداف هذا القسم أن يتناول دراسة الأشعار القصصية في العصر الجاهلي؛ أو يحدد طبيعتها ونشأتها؛ ولا أن يتحدث عن القصة ذاتها فذلك ما قام به دارسون آخرون؛ وفصَّلوا فيه القول[3].

---

(1) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 282.

(2) انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ق 32 ص 165 ــ 166 وق 41 من 203 ــ 208 وق89 ص 313 – 316 وق 106 ص 361).

(3) انظر مثلاً: (القصة العربية في العصر الجاهلي للدكتور علي عبد الحليم محمود).

وليس من مكونات هذا البحث أن يدافع عن وجود القصة عند العرب أو عدمه لأن افتقار أدب إلى جنس أدبي ما لا يعيبه ما دام هناك أجناس أدبية أخرى يتفاعل الإنسان معها ويبدعها على منوال ذاته وحياته؛ وتجاربه؛ وثقافته وارتباط ذلك كله بالبيئة، ولا سيما أن العرب أمّة شفاهية.

وليس من طبيعة ما نقوم به أن نفصل في أنواع القصة من الخبر والحكاية وأحاديث السمر المتداولة منذ بدء الخليقة إلى القصة والرواية؛ وكيفية بنائها؛ وأنماطها من القصص الديني إلى الخرافات والأساطير؛ وقصص الحيوان؛ ثم قصص الحكم والأمثال، والأيام والمغامرات، وقصص الحكام والعشاق...

ولكننا في صدد إثبات أن عرب الجاهلية تفاعلوا مع جنس القصة وَفق مقتضى خبراتهم وحياتهم وأدبهم الذي غلب عليه الشعر والخطابة؛ وشكلوا لأنفسهم الأنموذج الشعري القصصي الذي اسْتجاب لنفوسهم وثقافتهم؛ وطبيعة البداوة الغالبة على حياتهم.... ومن ثم تشكلت لديهم قصص أدبية واجتماعية ما تزال حتى اليوم تعلن عن ذاتها لمن له قَلْب. فهي ــ لا شك ــ تستند إلى طبيعة الشعر ووظيفته، ولكنها تتعالق في بنيته الفنية؛ وتُسخَّر لغرض ما يبرز مكانة ا لشخصيات القصصية التي يدور حولها الحَدَث. وكلنا يعرف أن فَنَّ القصة لا يقوم بغيرها، بل عليها تدور الأحداث وبوساطتها تولد الرؤى وتنفذ في سْردٍ ما؛ وزمانٍ ما ومكانٍ ما إلى المُراد... وترسي لدى المتلقي التعاطف أو النفورٍ؛ وتنطق بما يريده السارد الحقيقي سواءً كانت شخصية رئيسية أم ثانوية؛ لأن الثانوية تكمل كل ما لا تستطيع الرئيسية أن تقوم به في بنية الفكرة أو الحَدَث، أو الموقف... ومن ثم تأتي الأحداث مشاكلة لها نفسياً وفكرياً وتكويناً جسدياً، تشتتاً وتماسكاً...

وهناك عدد غير قليل من النقاد والأدباء والباحثين لم يتذوقوا فن القص في الشعر الجاهلي ورفضوا ما قيل عن وجود القصة، أو الحكاية أو الخبر أو المسرحية؛ أو المغامرة... ولاسيما أنهم لم يلحظوا حبكة أو عُقْدة كتلك المشهورة في القصة المعاصرة أو الرواية؛ لأن القصة في الشعر محكومة ببنيته لا بنية القَصّ ذاته؛ ولكن الباحث المنصف يقول: لقد طوّع الشعراء الجاهليون عناصر قصصية لمفهوم الشعرية.

وإذا كان الشاعر الجاهلي لم يُعْنَ بسرد الأحداث التي يرغب في تجسيدها أو تمثلها وجعلها متماسكة ومتدرجة؛ فإنه لم يهمل ربط هذه

الأحداث بالشخصية المبدعة أو الساردة التي ظلت ــ غالباً ــ مركز القصة الشعرية[1]... وسبق أن أقررنا في القسم الأول بأن الشاعر لم يكن مؤرخاً ولا فيلسوفاً؛ وكذلك لم يكن قاصاً يطارد التفصيلات الصغيرة في الزوايا المعتمة من الزمن والمكان وفي داخل الشخصية القصصية؛ لأن الحَدَث كله يمكن أن يكون متخيلاً وغير واقعي، وأن شعره ليس مُنْصبّاً عليه... وما وقع من الأشعار القصصية في الجاهلية أضحى عناية الأمم والشعوب؛ والباحثين والدارسين، قديماً وحديثاً... وأرى أن الجاهليين لم يكونوا عاجزين عن ابتكار النموذج الأدبي الذي يحتاجون إليه، ويعبر عن مشاعرهم وأفكارهم وحياتهم؛ ويجعلهم يشكلون نهضتهم الأدبية الخاصة بهم في بيئة اتهمت بالتخلف والفقر؛ وبأنها لم تكن تنمي خيالاتهم.... ومن ثم تمكنت أشعارهم القصصية من التلاؤم مع طبيعة الشعر السائد بين ظهرانيهم، واختزنت وظائف شتى تستحضر الانفعال والخيال وتعبر عن مخزون لا متناهٍ من الصور بطرائق فنية سَخَّرت العناصر القصصية لوظيفة الشعر وليس العكس... أو لنقل: إن هذه الطرائق حققت لها ارتقاءً فنياً مضاعفاً على مستوى الاندماج بوحدة البناء النفسية والمعنوية والواقعية؛ ووفق الغرض الذي تبنى عليه القصيدة.

ونحن ممن يرى أن العناصر القصصية في الشعر الجاهلي أشبه بالشاهد أو الاستدلال على الحَدَث الفني وعلى الرؤيا المتوخاة عند الشاعر؛ "ولولا استعمال المعرفة لمَا كان للمعرفة معنىً؛ كما أنه لولا الاستدلال بالأدلة لما كان لوضع الدلالة معنى؛ ولولا تمييز المَضَار من النافع، والرديّ من الجيد بالعيون المجعولة لذلك لمَا جعل الله عَزّ وجل العيون المدركة؛ والإنسان الحساس"[2] .

ولمَّا كانت القصة جنساً أدبياً استوفى عناصر ستة "الحادثة والسرد والبناء والشخصية والزمان والمكان والفكرة" والتعبير عن ذلك بطريقة الواقعية الفنية أو بطريقة متخيلة يتصورها المبدع[3] كان علينا أن نستحضر نَماذج شعرية وظفت هذه العناصر لتصعيد

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ق 35 ص 173 ــ 175 وق56 ص 244 ــ 247)... وقد يكون الشاعر ذاته سارداً لمغامرته أو قصته كما رأينا في الأشعار الملحمية التي وردت قبل قليل.

[2] الحيوان 115/2.

[3] انظر القصة العربية في العصر الجاهلي 75.

الاستجابة الوجدانية في وظيفة الشعر مع الحفاظ على وحدته على مستوى الشكل والمضمون والغرض... أي إن الأشعار القصصية بما تكتنزه من وحدة فنية مُشْبعة بالحركة والتقنيات السمعية أو التشخيص الموصوف تحقق للقصيدة حركية الإبداع التي تكسر التراتب المبني على وحدة البيت في نسق من الوزن والرّوي والقافية... وندر لنموذج قصصي في الشعر الجاهلي استكمل عناصره المشار إليها لم يحقق اللذة الفنية، والراحة النفسية للمتلقي قبل المبدع، بما يكتنزه من ثراءٍ راقٍ في فن القول وحرص على وحدته نسقاً وسياقاً ومقطعاً وقصيدة ما يُبعد المبدع عن حالة السَّذاجة وضعف الخيال؛ وسطحية الأفكار؛ وفتور العاطفة، أو جمودها...

ولابأس علينا من أن نستجلب قصة (الحية الصفراء) التي لم تفارق جوهر الشعر وروحه المتألقة التي تتجاوب مع الوحدة الفنية. وكان النابغة الذبياني قد استدعاها من المخزون الثقافي المتداول ليجعل حكاية الحية مع ذلك الرَّجُل الطماع موازاة فكرية فنية تستند إلى تصوير مثير وعتاب طريف لبعض حاسديه من بني مُرَّة بن عوف من ذبيان، وهو الذي قَدَّم لهم خدمات جُلَّى عند الملوك. وقد جمع النابغة في قصيدته بين جنس الرسالة[1] وتقنياتها وبين تقنيات القصة؛ بوصفهما تشكيلاً فنياً معروفاً يُخصب بنية القصيدة بما يتميزان به من حوامل دلالية وشكلية، ويمنحان المتلقي إثارة لفك رموز المشاكلة لظاهر القصة وباطنها؛ وطبيعة الرسالة ووظيفتها؛ بوصف القصة مضموناً للرسالة[2]... وهذا يجعل مواجهة القصيدة أشد جاذبية؛ وأكثر صلابة؛ وأعمق تفكراً في حقيقة الدلالة التي تعبّر عن تجربة شخصية وقبلية؛ إذ قال[3]:

ألا أبلغا ذبْيانَ عَنّي رسالةً
فقد أصْبَحَتْ عن مَنْهجِ الحَقِّ جائِرَهْ

---

[1] انظر ـ مثلاً ـ ديوان لقيط 36 ـ 51 وديوان المرقشين 78 ـ 79 والمفضليات ق 66، 262 ـ 263 وق 71 ص 271 ـ 277 وأطلقنا عليها (القصيدة الرسالة) وراجع ما تقدم 60 ـ 61.

[2] هناك عَدَد غير قليل من كتاب القصة ـ اليوم ـ يعتمدون تقنية الرسائل في قصصهم ورواياتهم... وجعلوها فتحاً مبيناً؛ وكأنهم لم يقرؤوا الشعر الجاهلي.

[3] ديوان النابغة الذبياني 153 ـ 156.

أجِــــــدَّكَمُ لا تَزّجُـــــروا عـــــن ظلامَـــــةٍ
سـفيهاَ، ولــــن تَرْعَـــوا لـــذي الـــوُدِّ آصِــرَهُ

فلـــــو شَـــــهِدَتْ سَــــهْمٌ وأفنــــاءُ مالــــكٍ
فتَعْـــــذِرُني مـــــن مُـــــرَّةَ المُتَناصِـــــرهْ

لجـــاؤوا بجَمْـــعٍ لـــم يَـــرَ النّـــاسُ مِثْلَـــهُ
تَضــــاءَلُ منـــه بالعَشِـــيِّ قَصَـــائِرَهْ

لَيَهْنِــــئْ لكَـــمْ أن قَـــدْ نَفَيْــــتم بُيوتَنـــا
مُنَـــدَّى عُبَيْـــدانَ المُحلَـــئِ بـــاقِرَهْ

وإنـــي لألَقَـــى مِـــنْ ذوي الضِّـــغْنِ مـــنهمُ
ومـــا أصـــبحَتْ تَشْـــكو مـــن الوَجْـــدِ ســـاهِرَهْ
كمَـــا لقيَـــتْ ذاتُ الصَّـــفَا مـــن حَليفِهـــا
ومـــا انْفكّـــتِ الأمْثـــالُ فـــي النـــاسِ ســـائِرَه

فقالـــت لـــه: أدْعُـــوكَ للعَقْـــلِ وافيـــاَ
ولا تَغْشِـــيَنّي منـــك بـــالظلْم بـــادِرَهْ

فواثقهـــا بـــالله حـــين تَرَاضـــيا
فكانـــت تَدِيْـــهِ المَـــالَ غِبّـــاَ وظـــاهِرَهْ

فلمَّـــا تَـــوَفّى العَقْـــلَ إلا أقَلّـــهُ
وجـــارت بـــه نَفْـــس عـــن الحَـــقِّ جـــائِرَهْ

تـــذكّرَ أنّـــى يَجْعَـــلُ اللهَ جُنّـــةَ
فيُصْـــبحَ ذا مـــالٍ ويَقْتـــلَ واتِـــرَهْ

فلمَّـــا رأى أن ثمَّـــرَ اللهُ مالَـــه
وأثـــلَ موجـــوداَ وسَـــدَّ مفـــاقِرَه

أكَـــبَّ علـــى فَـــأسٍ يُحِـــدَّ غُرابهـــا
مُـــذكّرةٍ مـــن المعـــاول بـــاتِرَهْ

فقـــامَ لهـــا مـــن فَـــوْق جُحْـــرٍ مُشَـــيَّدٍ

ليقتلهـــــا أو تَخْطـــــــئَ الكَـــــفَّ بـــــادِرَهْ

فلمَّـــــا وقاهــــا اللهُ ضَـــــرْبَةَ فَأســــهِ
وللبِـــــرّ عَــــيْنٌ لا تَغَمّـــــضُ نــــاظِرَهْ

فقـــــال: تَعــــالَيْ نَجْعــــلِ اللهَ بيننـــا
علـــى مـــا لنـــا أو تُنْجـــزي لـــيَ آخِـــرَهْ

فقالـــــت: يَمـــــيْنَ اللهِ أَفْعـــــلُ، إنّنـــــي
رأيتـــــك مســـحوراَ، يَمْينَـــك فـــاجِرَهْ

أبـــى لـــيَ قَبْــرٌ لا يَـــزَالُ مُقَـــابِلي
وضَـــرْبَةَ فـــأسٍ فـــوق رأســـيَ فـــاقِرَهْ

تأمل ـ أخي القارئ ـ بنية القصيدة، وما تَصَدَّرت به من بيان السبب الذي أَنتج هذا العتاب اللاذع الذي استند إلى رحابة صور مثيرة بعيداً عن المقدمات الفنية؛ صور موحية ومركزة على نفثة الألم من الغَدْر وعدم الوفاء بالعَهْد.... فإذا كان المخزون القصصي الخرافي يمتلك قوة خفية في عملية جَذْب السامع في حديث الأسمار فإنه في المقدمة (الرسالة) أو (القصة) التي يسردها النابغة يندمج في حالته الذاتية التي تعاني مما أصابه من بعض قومه... فالنسق السردي للرسالة ثم القصة قَدَّم للصور الشعرية تشكيلات جمالية بديعة... ولاسيما أن النسيج السَّرْدي مما تولع به النفس؛ وترتاح إليه، وهو يختار لنفسه بداية ووسطاً وخاتمة، وحواراً رشيقاً بين الرَّجُل الطمّاع والأفعى... وهو حوار كشف ما يتغلغل في النفس الإنسانية من دوافع ورغبات؛ وهي التي ما زالت تدغدغ الإنسان على الدوام وتعرفنا على حقيقة صاحبها ما يعني أن النابغة الذبياني دخل في مقام الشعر الإنساني الذي لا يموت، ولا يمكن مبدعه.

ثم إن الرسالة أو القصة تؤكد براعة النابغة في استخدام تقنيات الحذف والعدول فأحدث في المتلقي ما سماه (كمال أبو ديب) ـ مسافة التوتر، أو الفَجْوة[1] ـ وهو يَسْرد الحَدَث، ويتجاهل ما لا يراه ملائماً للبنية الشعرية التي تكره الإطناب والتفصيل الذي يميل إليه أرباب القصة.... فالذات المبدعة للنابغة التي تعنى بتثقيف الشعر أحالت

(1) انظر في الشعرية 20 ـ 48.

العناصر القصصية إلى صور شعرية مكثفة للدلالة، ونطقت بما يطوف في نفسه من مشاعر، وبخاصة تلك الصَّرخة التي تفجرت في صدره؛ فخاطب بها من يعنيه من قومه.

هذا شاهد واحد من القصائد الجاهلية التي وظفت العناصر القصصية في بنيتها الفنية لوحدة الموضوع فزادتها تلاحماً، وإثارة وعبَّرت عن معرفة العرب بأنماط شتى من القصص الحقيقية والخرافية... (ألا من مبلغ...).

وتعدُّ قصص الحيوان أوفر حظاً من كثير من القصص الأخرى التي دخلت بنية القصيدة القديمة لأغراض شتى، وبخاصة قصص مشاهد الحمر الوحشية والأبقار الوحشية والطيور، فاعتمدت مبدأ الإيحاء وإن ركز الشاعر فيها على حالة التشخيص. فالشعراء الجاهليون يجعلون الحيوان مادة فنية أشبه بالقناع أو الرمز ليعبروا من خلالها عن أفكار تعتلج في الذات الشاعرة؛ أشبه بقناع يميط اكتشافه عن أسرار كثيرة تختلف باختلاف شبكة العلاقات الفنية المتنوعة؛ ما يشي بأن قصص الحيوان ليست مجرد واقعية فنية... أو لنقل: إن قصص الحيوان في القصيدة الجاهلية ليست حكاية بعينها؛ وإنما هي تجربة فنية توازي ما يختلج في الذات المبدعة من مشاعر الفَرَح والتَرَح؛ وتُمثّل عالماً اجتماعياً وفكرياً محمولاً على طرائف فنية ونفسية تندمج برغبات متصاعدة حيث يُصبح نهيق الحمار الوحشي تغريداً وغناءً، ما ينفي عن الشعر الجاهلي تهمة الواقعية الساذجة، بوصفه معادلاً موضوعياً للبيئة. ولذا كانت لنا وقفات تحليلية لمشهد الحيوان في دراسات سابقة بينا فيها الحقيقة، وأزلنا الغشاوة عن العيون[1]، وهي لا تختلف في هذا المقام عن دراسات أخرى للباحثين[2]، بيد أن الأمر هنا شديد الخصوصية، وموضوع لبيان صلة القصة بالوحدة الفنية للقصيدة إن لم تصل إلى درجة الوحدة العضوية التي فَضَّل وجودها ابن رشيق في الأشعار القصصية أو الحكايات حين قال: "وأنا أستحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده. وما سوى ذلك فهو تقصير إلا في مواضع معروفة مثل

---

[1] انظر قصيدة الرثاء 95 و204 و210 – 215 و220 والرثاء في الجاهلية والإسلام 103 – 104 والحيوان في الشعر الجاهلي 51 – 52 و108 – 114. ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 63 – 81 و84 – 98 – 110 و179 – 203.

[2] انظر مثلاً (الطبيعة في الشعر الجاهلي للدكتور نوري حمودي القيسي) أو (الرحلة في القصيدة الجاهلية للدكتور وهب رومية).

الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[1]. وأياماً ما يكن رأي ابن رشيق في تفضيله لوحدة المعنى في البيت فما من قصيدة إلا تحتاج إلى ترتيب دقيق مُنَسق لأبياتها؛ ترتيب يتكامل فيه المعنى ويرتبط ببنية عميقة للغرض والمشاعر والوجود الحيوي تتلاءم فيما بينها شكلاً ومضموناً، ولا سيما على مستوى الموسيقى والألفاظ... وقد تحقق مثل هذا في غالبية القصائد الجاهلية، بل كاد يبلغ مرتبة الترابط العضوي في الأشعار القصصية التي حطمت وحدة البيت؛ لأن البنية القصصية لا تنسجم مع هذه الوحدة... سواء اعتمدت مبدأ السرد أم الحوار... فقصص مشاهد الحيوان تنبثق وحدتها الفنية القصصية من بنيتها الداخلية، وهي عناصر فنية في وحدة أكبر... وكذا يقال في غيرها التي تعد وحدات صغرى في صميم وحدة كبرى.

وهذا ما يتجلى في الاعتذاريات ـ أيضاً ـ عند النابغة[2] وعبيد بن الأبرص[3] وعدي بن زيد وغيرهم... فهي تشكل وحدة فنية قصصية توافرت لها عناصر الربط القصصي المنبثقة من التجربة الواقعية، ومن الوحدة النفسية للشاعر والمتلقي؛ وتستند إلى أسلوب التداعي والخطف خلفاً، وتتركز حول الشخصية والحوار، وتنعطف إلى التنبؤ بالمستقبل، وفي كل ذلك تظل مخلصة للشعرية الجميلة التي تعتمد الإيجاز والتكثيف وغير ذلك...[4]

ولعل ذلك كله يفرض علينا استحضار شاهد لقصص الحيوان والاعتذاريات، ما يجعلنا نستدعي النابغة الذبياني الذي يعد من أبرع الشعراء الذين أنضجوا فن الاعتذار، بل أحرقوه، وكان مبدعاً في استخدام العناصر القصصية؛ لمشاهد الحيوان واستحضار كل حكاية تساعده على الوصول إلى غرضه كما نراه في استدعائه لمشهد الحمام في حكاية زرقاء اليمامة التي ضُربت مثلاً في الإبصار[5] ليشاكل بين دقة الإبصار لديها ودقة الحكم لدى النعمان بن المنذر.

---

[1] انظر العمدة 2/261 – 262.

[2] انظر ديوان النابغة الذبياني 14 – 28 و30 – 39 و67 – 71 و72 – 74 و105.

[3] انظر ديوان عبيد بن الأبرص 218 – 220.

[4] انظر ديوان عدي بن زيد 37 – 41 و59 – 66 و84 – 92.

[5] انظر ديوان النابغة الذبياني 23 ـ 25 والحيوان في الشعر الجاهلي 262.

وكذلك كان بارعاً في توظيف قصتين للحمر الوحشية ومثلهما للبقر الوحشي[1] في عدد من قصائده، وكل قصة فيهنَّ حملت إثارتها من طبيعة بنيتها في سياق عبَّر عن تطلعات الشاعر، وحالته النفسية وتجربته الاجتماعية والطبيعية، ما يؤكد أن النابغة وأمثاله لم يكونوا قاصين وإنما هم شعراء مبدعون أتقنوا تجنيس القصة في الشعر[2]؛ بمثل ما تفوقوا في استثمار الحِكَم والأمثال لأغراضهم الشعرية[3]؛ فجاءت كالدرر اللامعة في سياق وحدة القصيدة، ولا بأس أن نذكر قصة الثور الوحشي من مدحته الاعتذارية المشهورة، إذ قال[4]:

كـــأنَّ رَحْلـــي، وقـــد زالَ النّهـــارُ بنـــا
يـــومَ الجَليـــلِ علـــى مُسْـــتَأنِسٍ وَحَـــدِ

مـــن وَحْـــشِ وَجْـــرةَ مَوْشِـــيٍّ أكارِعُـــهُ
طـــاوي المَصِـــيْرِ كسَـــيْفِ الصَّـــقّيل الفَـــرِد

أسْـــرَتْ عليـــهِ مـــنَ الجـــوزاء ســـاريةَ
تَزّجـــي الشّـــمَالُ عليـــه جامِـــدَ البَـــرَد

فارتـــاع مـــن صَـــوْتِ كَـــلاّب فبـــاتَ لـــهُ
طـــوْعُ الشـــوامتِ مـــن خـــوف ومـــن صَـــرَدِ

فبـــــثهُنَّ عليـــــه واسْـــــتمَرَّ بـــــهِ
صُـــمْعَ الكَعُـــوبِ بريئـــاتٍ مـــن الحَـــرَد

وكـــان ضُـــمْران منـــه حَيْـــثَ يُوْزِعُـــهُ

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 17 و116 – 117 و215 – 216 و220– 221 وقصيدة الرثاء جذور وأطوار 204.

[2] انظر مثلاً (ديوان عبيد بن الأبرص 55 – 60 وديوان امرئ القيس 22 و37 – 38 و45 و49 – 52 و79 – 81 و101 – 104 و170 – 171 و173 – 176 و179 – 184).

[3] انظر – مثلاً – ديوان عبيد بن الأبرص 114 – (البيت الأخير) و184 بيت (24 و25 و34) و219 (بيت 8) وديوان امرئ القيس 107 (بيت: فلو أنها...) وديوان عدي بن زيد 67 (بيت 4) و83 (ب 6 و7)، و106 (بيت 32) و107 (بيت 34).

[4] ديوان النابغة الذبياني 17 – 20.

طعْــــنَ المُعَــــارِكِ عنـــد المُحْجَـــرِ النَّجُـــدِ

شَـــــكَّ الفَرِيصـــــةَ بالمِــــدْرى فأنْفَـــــذها
طعْـــنَ المُبَيْطـــرِ إذ يَشْــفي مـــن العَضَـــدِ

كأنـــه خارجـــاَ مـــن جَنْـــبِ صَــــفْحَتِهِ
سَـــفّوْدُ شَـــرْبٍ نَسُـــوْهُ عنْـــدَ مُفْتَـــأدِ
فظـــل يَعْجُـــمُ أعْلـــى الـــرَّوْقِ مُنْقبضِـــاَ
فـــي حالـــك اللّـــوْنِ صَـــدْقٍ غَيْـــرِ ذي أوَدِ

لمّـــا رأى واشِـــقٌ إقْعَـــاصَ صَـــاحبهِ
ولا سَـــبيْلَ إلـــى عَقْـــلٍ ولا قَـــوَدِ

قالَـــتْ لـــه الـــنّفسُ: إنـــي لا أرى طمعـــاَ
وإنَّ مَـــوْلاكَ لـــم يَسْـــلم، ولـــم يَصِـــدِ

الزمن زَمَن الربيع؛ وفي مُنتصف نهار شديد الحر؛ والمكان في الفَلاَة من أرض (وَجْرَة) ينفرد فيه ثور وحشي منقط بالسَّواد بعيداً عن عيون البشر؛ لا يؤنسه إلا شَجَر (الثُّمام)، أمّا رؤية الإنسان فتثير الرُّعب فيْه... ظهر هذا الثور الوحشي (البطل) بكامل نشاطه وحيويته رشيقاً ضامراً منفرداً بذاتهِ يبرق بياض جسمه لامعاً مثل لمعان سيف رقيق مشحوذ سُلَّ من غِمْده...

إنه مشهد للبطل في مكان مرسوم بدِقّة يلائم طبيعته؛ ولا ينقطع عن البيئة الخارجية... يمر فيه الزمن حتى يأتي الليل؛ وهو مكمن الخوف لديه؛ ليس من الإنسان فقط وإنما من كل المخاطر التي تجوس في نفسه.... ومن ثم دَهَمَته سحابة مُمْطِرَة سُقِيَت بنَوْء الجوزاء؛ فزادها برودة وهطولاً وهي التي دفعتها إليه ريح الشَّمال... اكتملت صورة المكان الخارجي؛ وقد تغلغل الخوف من الأحداث التي بدأت تجري فيه؛ ممثلة بالريح الباردة الصَّرْصر؛ الجامدة المطر... وليت الرُّعْبُ الذي حدث جرّاءَ سحَابة قذفت ريح الشمال مطرها الغزير الجامد في ليْلة ليْلاء اقتصر على ذلك؛ وإنما زاده فزعاً ذلك الصوت الصادر عن كِلاب صيّاد حريص في هذه الليلة المرعبة؛ والباردة على النيل من طريدته التي تَمَثَّلت في هذا البطل المنكود بالبَرْد والمطر والرِّيح الشديدة؛ والظلام الحالك...

قلْ: إن هذا مشهد مسرحي؛ فهو صحيح؛ وقُل: إنه صورة بطل

لقصة متشابكة الأحداث غير معروفة النتائج وقد أُحيْطت بالإحباط والقلق؛ ما أجبره على المبيت في ذلك المكان وهو في أسوأ حالةٍ؛ فحاول أن يتدبَّر أمره فهو صحيح؛ وقل: إن الثور الوحشي صورة موازية للنابغة الذبياني المصاب بالرعب والخوف من وعيد النعمان بن المنذر، فهو ـ أيضاً ـ صحيح...

وهنا لا يسعني إلا أن أعود إلى الحكاية الأصلية للنابغة الذبياني مع أولئك الوشاة الكاذبين الذين كادوا له عند النعمان بن المنذر ونجحوا في نكايتهم؛ فغضب عليه وأهدر دمه... بعد أن كان الأثير لديه؛ يعيش في هناءة وسعادة؛ لا يُعكر صفو معيشته مُنَغّص في قَصْر حوى كل أسباب الرفاهية؛ فإذا بالوشاة ينفذون إلى عقل النعمان فتنقلب حياة النابغة رأساً على عَقب، ويتقلَّب على حَرِّ مَلَّةٍ يحترق فيه؛ بل إن أوصاله تتجمد من البَرْد أشد مما هي عليه حالة الثور الوحشي؛ الذي عرضنا له... فما كان عليه إلاَّ أن يَفِرَّ بحياته؛ مستفيداً من الحكمة التي يملكها؛ ومن الوسائل التي تساعده على الفرار من بلاط النعمان في الحِيْرة إلى بلاط الغساسنة الذي لجأ إليه؛ لما يرجوه من الأمن والأمان عند الملك الغساني الذي كان على عداء مع المناذرة. هذه هي حال النابغة بطل القصة الحقيقية التي حبكت فيها أحداث المؤامرة عليه حين اتهمه الوشاة بالمتجرّدة؛ زوجة النعمان؛ وهو اتهام لا يمكن للنعمان أن يغض الطَّرْف عنه؛ وبخاصة حين أخذت الشكوك تراوده في الأمر. وكان المُنَخَّل اليشكري يهوى المتجردة، فسَعى بكل مهارة إلى إحكام خيوط الحَبْل حول رقبة النابغة الذبياني، فضلاً عما بدر في هذا الشأن من بني قُرَيع[1].

ولهذا فإن المشاكلة الدلالية للذات المبدعة مع التجربة الذاتية والاجتماعية، وما آلت الأحداث إليه من بؤس وشقاء هي المشاكلة التي تتعانق مع الأحداث التي وقعت في المقدمة الطللية التي عَبَّرت هي الأُخرى عن موازاة فنية بديعة مرسومة بعناية حين قال[2]:

---

[1] انظر الشعر والشعراء 163/1 ـ 168 والأغاني 21/1 ـ 7 وهو ما ذكره النابغة في أشعاره (ديوان النابغة 25 و34 ـ 35 (الأبيات 16 ـ 20) و37 (ب 25) و151 (ب 14 ـ 17).

[2] ديوان النابغة الذبياني 14 ـ 18 وانظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 175 ـ 186 وقصيدة المدح حتى نهاية العهد الأموي 169 ـ 170 و177.

يـــــــا دارَ ميَّـــــــةَ بالعليـــــــــاءِ فالسَّـــــــنَدِ
أقْـــوَت؛ وطـــــال عليهــــا ســـالِفُ الأبَـــــدِ

وقَفْــــــتُ فيهـــــا أصــــــيلاناً أســـــائلها
عيَّـــتْ جوابـــاً ومـــا بـــالرَّبْع مـــن أحَـــدِ

إلاّ الأواريَّ لأيَـــــــاً مـــــــا أبينهـــــــا
والنّـــــؤي كــــالحَوْضِ بالمظلومَـــــةِ الجَلَـــــدِ

ردَّت عليــــــــه أقاصِــــــــيْهِ ولبَّـــــــدَهُ
ضَـــــرْب الوليــــدةِ بالمِسْـــحَاةِ فـــي الثـــأدِ

خَلَـــت ســــبيل أتـــيٍّ كـــان يَحْبِسُـــــهُ
ورفّعَتْـــــهُ إلـــــى السِّـــجْفَينِ فالنّضَـــــدِ

أمْسَـــتْ خـــلاءً وأمســـى أهْلَهـــا احتملـــوا
أخْنـــى عليهـــا الـــذي أخْنـــى علـــى لَبَـــدِ

فعَـــدّ عمّـــا تـــرى إذ لا ارتجـــاع لـــه
وانـــمِ القَتَـــودَ علـــى عَيْرَانـــة أجُـــدِ

مَقْذوفـــة بـــدَخِيْس الـــنّحْضِ بازلَهـــا
لـــه صَـــرِيْفٌ صَـــرِيفُ القَعْـــوِ بالمَسَـــدِ

تأمل معي بطل قصة الاعتذاريات الذي عاش حياة الرِّفهِ والدَّعَةِ في قَصْرِ النعمان؛ واربط هذا بماضي الأطلال وفق مبدأ التداعي، والخطف خلفاً ثم استحضر تقنيات الشعر في حذف التفصيلات وعملية الانزياح الفني، وتكثيف الدلالة في المقدمة... واربط هذا كله بمَا يعتلج في نفس هذا البطل؛ وفي نفس (ميَّة) التي بنت خيمتها في مكانٍ مرتفع، وهو يوازي (قصر النعمان للنابغة/وأرض وَجْرة للثور الوَحشي)... وكل من الأبطال الثلاثة تدبَّر أموره واحتاط للأهوال؛ ولكن الدهر أبى أن يترك لكل منهم راحة أبدية (طال عليها سالف الأبد) فهدَم كل ما كان مدعاة للسرور؛ ولذا جعل أطلال ميَّة قاعاً صفصفاً... وَقَف النابغة/البطل في الأطلال أصيل يوم ما فبكى لحالها؛ فطفق يسألها عن الأسباب، فصمتت صمتاً أبدياً؛ وهو يقابل ما جرى للثور الوحشي الذي ظهر في الأصيل (وقد زال النهار بنا) أما (مية) فقد أعيتها الحيلة في مواجهة الخطر الماحق الذي دهمها بمثل ما

أعيت كل الحيل ذلك الثور الوحشي من إيقاف الأخطار التي لاحقته... وكذا النابغة. كان لا بد للجميع (النابغة/الفتاة: مية/والثور الوحشي) من تَدبّر الأمر؛ فلجأت مية أمام عجزها من المطر الذي أَحْدث سيلاً جارفاً إلى تخريب الحواجز التي حوّطت بها خيمتها، وكانت من قبل قد لبَّدتها بقوة لمنع مياه الأمطار من أن تدخل إليها؛ إذ حاولت معالجة الأمر بوضع خطة مسبقة تحميها؛ ولكن الماء الذي تجمع داخل تلك السواتر التي بدت كالحوض لم يترك لها الخيار فخرقت الحوض حتى لا تصاب بخسارة عظيمة، وأشد بؤساً يؤدي إلى تهديد حياتها... ثم رحلت كما ارتحل النابغة. وكذا هي صورة الثور الوحشي في المكان الذي رآه ملجأ له ولكنه رحل عنه... فالدَّهْر أحكم أمره؛ وهو الذي يُفْسد حياة الخلق (أَخْنى عليها الذي أَخْنى على لُبَدِ)... رحلت وهي تبكي بصَوْتٍ يقطع نياط القَلْب؛ وكذا كان النابغة وناقته التي شاركته الحنين الحزين؛ على الرغم من أنها ناقة شديدة سريعة؛ تملك من الحيوية والنشاط والقدرة ما لا تتصف به النُّوق الأخرى... إن صفات الناقة تشبه صفات النابغة في المَقْدرة والصبر والثبات والقوة؛ وهي الصفات التي ملكتها (ميَّة) كما نراه في قوله (الحَفْر في الأرض الصلبة القاسية: المظلومة الجَلَدِ، والقُدْرة على التعامل مع المطرحين صنعت الحَوْض وضربته بيديها وأقدامها؛ وحين نَضَّدت ترابه وحجارته عالياً؛ بل حين راحت تَنْقُض ما صنعته)... وهو كذلك معادل موضوعي لقوة الثور وحيويته ونشاطه...

ولهذا كله فوسيلة النابغة للخلاص مما هو فيه تكمن في أن ينقذ نفسه بالرحيل على ناقة متماسكة الأعضاء؛ صلبة قوية؛ أما وسائل مية التي برزت قوية فهي فأسها وقوة يديها وقدميها؛ أما وسائل الثور الوحشي فهي قوائمه وقرناه إذ قال متابعاً المشهد الذي جاء فيه (فارتاع من صوت...). لذا فهو ينتقل في قصته المتماسكة من المقدمة الطللية فالرحلة فمشهد الثور إلى المدح في علاقة فنية تستند إلى مشاكلة معنوية ودلالات موحية للوشاة (مقالة أقوام)[1] الذين حاولوا القضاء المبرم على النابغة... لقد آذوه إيذاءً شديداً، ولكنهم لم يفلحوا في قَتْله. وكذا هي الكلاب التي جهدت في النيل من الثور الوحشي فارتدت على أعقابها خاسئة مدحورة بعد أن فقدت أكبر الكائدين

---

[1] انظر ديوان النابغة 25 (بيت 40) و34 ــ 35 (الأبيات 16 ــ 20) و37 (ب 25).

(ضُمْران) ولا يشبهه من الوشاة الخرَّاصين إلا (المُنَخَّل اليشكري) الذي غضب عليه النعمان بن المنذر، وحبسه ثم قتله... فالكلب (ضُمْران) وهو مَنْ هو في الشراسة والقوة والجرأة كان يرغب في قتل الثور الوحشي وحَرَص ألا يَفْلت منه وراح يلاحقه بشدة؛ محتمياً بالصياد الذي يُغريه بذلك؛ وكأني بالنابغة يرمز بالصياد إلى بني قُرَيع؛ ومنهم مَنْ كان معادلاً للكلب الآخر (واشق)... فالقصة الفنية الموازية تتحدث بدقة عالية عن معركة حامية الوطيس بين ضُمران المتقدم على الكلاب الأخرى وبين الثور إذ كان لابد للثور من قتله؛ فشكَّه بقرنه حتى راح يتقلب عليه، وكأنه جزء منه؛ أو كأنه غدا أشبه بشواء في سيخ يتقلب بدمه على جَمر من اللهب... ولما رأى الكلب (وَاشِق) مصير (ضُمْران) طفق يداور الأمر في نفسه؛ ولا سيما حين رأى بأم العين محاولة (ضُمْران) التخلص من الثور؛ فكان موته، ...ثم كان على (واشق) إبرام أمره والانسحاب من المعركة؛ متوجهاً إلى حيث الأمان والاستقرار...

وكذلك مضى الثور الوحشي سالماً إلى حيث يريد؛ بعد أن تخلص من كل الأخطار التي تعرض لها.. أما النابغة فقد يمَّمَ وجهه في قصيدته إلى النعمان بن المنذر مؤملاً منه العفو والصفح؛ وهو الذي عُرِف بالفضل العميم على القريب والبعيد؛ وعنده من الحِلْم والحِكْمَة، ومعرفة الحق ما يمكنه معرفة الصادق من الكذب، ولديه القدرة على ردع الضال عن ضلاله؛ فقال: [1]

فتلكَ تَبْلغُني النعمانَ، إنَّ لهُ
فَضْلاً على النّاسِ في الأدْنَى وفي البَعَدِ

ولا أرى فاعلاً في النّاس يُشبههُ
ولا أحاشي من الأقوامِ من أحَدِ

إلا سُليمان إذ قالَ الإلهُ له:
قُمْ في البَرِيَّةِ فاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ

ولنتوقف قليلاً عند هذا المقطع الذي يسوق فيه النابغة قيم المَدْح التي تحقق له الاطمئنان والهدوء والعدالة بالاقتصاص من الوشاة

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 21.

الذين كادوا له... ولا يشبهه بالوصف إلا النبي سليمان الذي قمع أهل الفِسق والشرور. وحينما يمضي في سَرْد صفات سليمان فإنما يُعَزّز فكرة القيمة النبيلة في نفس النعمان بن المنذر[1] في الوقت الذي يبرز سطوة الملوك وقوتهم وما كان لهم من سلطان على الناس. ولعل هذا جعله يعمد إلى إبراز ولائه له، وأنه لم يخرج عن طاعته؛ ومن خرج عن أمره لابد من معاقبته وتعزيره لكي يرتدع كل من تسول له نفسه بالخروج عن الحق، وعن طاعة الملك... وللنعمان من الفضل والأعمال المجيدة ما يسبق به الآخرين كما سبق الجواد الأصيل بقية الخيول.. وهو جدير حقاً بألاَّ تشتمل نفسه على ضيم، أو على حقد، وما أعظم الأدلة على ما ذهب إليه[2].

ولا بأس علينا أن نشير ــ من جديد ــ إلى توظيف النابغة جنس القصة لغايات يرمي إليها من دون أن يفكر لحظة واحدة بأنه قاص؛ بل إن حكايته الواقعية مع النعمان بن المنذر ساقها شعراً؛ وبوعي كامل حين وضع بين يديه اعتذاره عن أمر لم يفعله؛ ولا يخطر في باله أن يقوم بذلك[3]... ثم جاء بالبطل الموازي له فنياً في المقدمات الفنية ومشهد الحيوان؛ وسرد الحديث بطريقة فنية متخيلة خاصة به وبجوهر الحدث الذي وقع له... وجسده وفق حكايتين أو لنقل ثلاثاً ترسي تأثيرها في النفوس... فالبطل في الأطلال (مية) وفي مشهد الحيوان (الثور الوحشي) وهناك شخصيات أخرى متخيلة (ضُمْران ــ واشق) فضلاً عن المكان الذي غدا مع العوامل الطبيعية شخصية من نمط آخر... ومن ثم فللحدث زمان ومكان؛ وحوار داخلي شفاف وبديع... ما يؤكد أن الشخصيات لم تكن عبثاً، ولا ساذجة وإنما مثلت طرائق فنية ودلالية تواشجت فيما بينها بوحدة الزمان، والمكان والغرض والوحدة النفسية الجامعة لذلك كله.

ثم لنتأمل الحوار الطريف الذي ساقه في المقدمة الطللية (أسائلها... عيَّت جواباً) ثم هذا الحوار الداخلي في نفس ميَّة الذي يثير لواعج شتى بين الحرقة والندم وبين الأمل والنجاة؛ ثم ذلك الحوار

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 21.

[2] انظر ديوان النابغة الذبياني 21 ــ 23.

[3] انظر ديوان النابغة 25 (بيت 39 ــ 40) و35 ــ 36 (الأبيات 20 ــ 22) و37 (ب 25) و69 (ب 10 ــ 13) و72 ــ 73 (ب 3 ــ 5) و151 (ب 14 ــ 17).

الذي صاغه أوامر من الصياد بلغة التقرير إلى الكلب (ضَمران)، ثم هذا الحديث الداخلي في نفس (واشق): (قالت له النفس: إني لا أرى طمعاً...)... إن أياً من أنماط السرد المذكورة يقدم الحدث بلغة سردية شعرية تدل على براعة النابغة، وتنسجم مع ذائقته أو حساسيته التي تستجلب الفن القصصي في صميم بنية الشعر؛ لا بنية القصة؛ وتبعاً لما عرفه من أشعار عصره والعصور السابقة له...

هكذا تجلت الوحدة الفنية بين مقاطع القصيدة الأربعة (الأطلال، والرحلة؛ ومشهد الحيوان، والمدح والاعتذار). وإذا كان الشاعر قد أبدع في الروابط اللغوية والبلاغية بينها فإنه حرص على موازاة فنية ودلالية للحدث الحقيقي الذي أدّى به إلى غرضه الأصلي... ومن ثم توافرت وحدة نفسية للذات المبدعة بين المقاطع الأربعة وما يعتلج في نفسه من مشاعر وأفكار، في الوقت الذي حقق وحدة القص بين الاعتذار وبقية المقاطع... ولم يتخل لحظة عن الأسلوب الشعري الذي أثبت مهارة الشاعر وحذقه، وحنكته في بيان العلة للمعلول.

ثم إن هناك وحدة واقعية ومعنوية جمعت بين دلالة مشهد الحيوان وبين حياة الأسرة العربية في عدد من القصائد الجاهلية الأخرى؛ إذ تُعبر عن موازاة تأويلية أخرى تتجسد في تماسكها داخل القبيلة[1] المتآلفة والمتعاونة لمواجهة المخاطر والصراع الدامي الذي يفرض عليها... فالبيئة الاجتماعية والطبيعية واءمت بين حياة الجاهليين ومشهد الحيوان الوحشي؛ لأن الجميع مهمومون بالبحث عن موارد الماء والكلأ، وعدم الركون إلى الواقع المفروض، ولا سيما أن الدهر نصب شراكه للأحياء، وحطمت نوائبه الآمال والتطلعات. فالبقر الوحشي ينجو في قصص أوس بن حجر؛ وزهير بن أبي سلمى وبشر بن أبي خازم والنابغة الذبياني ـــ مثلاً ـــ فكل منهم انحاز إلى جانب البقر الوحشي ضد الكلاب[2] وإن كان زهير قتل ولد البقر؛ فشاكه الهذليين في قتل حيوان الوحش[3]... وكذا كان الشأن مع الحمر

---

[1] انظر القصة العربية في العصر الجاهلي 334 ـــ 335.

[2] انظر ـــ مثلاً ـــ ديوان أوس بن حجر 2 ـــ 5 و 42 ـــ 43 وشعر زهير 69 ـــ 71 و 211 ـــ 212 و 240 وديوان بشر بن أبي خازم 51 ـــ 53 و 55 ـــ 57 و 82 ـــ 84 و 101 و 120 ـــ 122 و 204 ـــ 205 وديوان شعر المتلمس 224 ـــ 234.

[3] انظر شعر زهير 181 ـــ 186 و 232.

الوحشية التي نجت عند عدد منهم[1] وسيقت إلى حتفها عند آخرين لمشاكلة مع الغرض[2]، أو للعبرة والتعزي كما عبر عنه أبو ذؤيب الهذلي الذي قتل الحمر الوحشية كلها ثم الثور الوحشي حين رثى أولاده، وكذا فعل أكثر الهذليين الذين استحر القتل فيهم؛ لأن حياتهم تقوم على الغزوات[3]؛ سواء من سكن منهم الصحراء أم الجبال؛ فضلاً عن أن غالبيتهم تنتمي إلى الصعاليك.

ولذلك فلنتأمل مشهد الحمار الوحشي عند بشر بن أبي خازم بروح الاستبطان لأسراره الفنية والدلالية؛ واستقراء أبعاد العناصر القصصية التي قام عليها؛ مع التنبيه على أن الشعراء الجاهليين توافقوا على ملامح مشتركة لم تزايل أي مشهد لديهم، وهي ملامح توازي حياة النُّجعة (البداوة)... إذ تظهر الحمر الوحشية في مكان مخصب عند مورد ماءٍ آثرت البقاء فيه، لأنه يلبي حالة الوجود المستقر... ولكن نوائب الدهر أبت إلا تهديد هذا الوجود فجف المورد؛ أو كاد؛ ويبس النبات؛ وانجردت الأرض؛ ما يعني أن البقاء هو الموت المحتوم إن ظلت فيه. ويغادر الحمار مع أتانه المكان ــ كأنه الجاهلي في باديته ــ باحثاً عن أماكن توفر له دوام الحياة؛ وتزيل عنه الشقاء والعناء حين فقد الطعام والماء... وهي الصورة المستوحاة من الأطلال ورحلة الجاهلي الذي يعاني الخوف من المخاطر التي تُطل على غير موعد... وفي رحلة الحمر تعمد الأتان إلى التخلص من الحمار الوحشي الظالم والقاهر؛ أو لأنه لم يعد يلبي طموحاتها؛ فيحدث شرخ اجتماعي وخلاف يؤدي إلى تمرد غير صريح لدى الأنثى يسبب له ندوباً عدة؛ وهو الذي حماها من الذكور الأخرى؛ ودخل في معارك دامية مجنباً إياها الاعتداء أو الأذى... وحين انحاز الشعراء إلى جانب الذكر أظهروا أن الأنثى التي لم تدرك في البداية سبب استبداد الذكر بها انصاعت لإرادته؛ واستجابت لرغباته؛ لأنه

---

(1) انظر ديوان أوس بن حجر 67 ـــ 73 و شعر زهير 128 ـــ 134 و 207 ـــ 211 و 230 ـــ 231 وديوان بشر بن أبي خازم 37 و 133 و 162 ـــ 163 وديوان عدي بن زيد 74 و 142.

(2) انظر شعر زهير 50 ـــ 55، والحيوان في الشعر الجاهلي 109 ـــ 110.

(3) انظر ديوان الهذليين 4/1 ـــ 15 و 124 ـــ 128 و183 ـــ 186 و 193 ـــ 200 و 240 ـــ 242 و 111/2 ـــ 115.

الأدرى بما يفعل...

إنهـا فكـرة الثقافـة الذكوريـة السـائدة فـي العصـر الجـاهلي؛ ثـم هي ثقافة تلتزم بـالقيم التـي تواضـع عليهـا العـرب فـي حمايـة الشـرف، والعرض والخوف على المرأة مـن السـبي، والاعتـداء؛ فـإن حـدث هـذا فهو إهانة لهم.

وتستمر الرحلة معاً؛ حين خرج الحمار والأتـان مـن حالـة التنـافر والجذب والتنابذ إلى حالة الوئام والتفاهم. وتظهر حالة الوفاق والمحبة البصرية والسلوكية في الوصول إلى مورد ماءٍ يحقق لهما الراحة والوجود السعيد.

وحـين رفـض بعـض الشـعراء النهايـة الملابسـة للمشـبه دهمـوه بالموت على يد صياد فقير أو بأنياب كلاب حادة، وراحوا يبرزون فكرة (الوجود/الحياة) مقابل (المصير/ الموت المحتوم)... ومن هنا تفاوتـت خاتمـة المشهد/القصـة، بمثـل مـا تفاوتـت بعـض ملامـح المضمون؛ وطبيعـة الحـوار الـذي يوظفـه الشـعراء لأغراضـهم وقـد محضوه مشاعرهم الفياضة... فاتجهت نحو الحزن والأسى في حالة الموت؛ على حين ارتسمت كل ملامح التفاؤل والاستبشار بالغد في حال النجاة... ويمكن للباحث أن يختار مشهد الحمر الوحشية من شعر بشر بن أبي خازم ممثلاً لذلك؛ حيث أورد أربعة أبيات للمقدمة الطللية ورحلـة الظعـائن، وبيتـين لراحلتـه (الناقـة) وصـل بهمـا بـين المشـبه (الناقة) والمشبه به (الحمار الوحشي) فقال مادحاً عمرو بن الحارث: [1]

أطـــــــلالُ مَيَّـــــــةَ بـــــــالتَّلاعِ فمِثقَـــــــبِ
أضـــــــحَتْ خَـــــــلاءً كـــــــاطِرادِ المَـــــــذهَبِ

ذهَـــــبَ الألــــى، كـــــانوا بِهـــــنَّ فعـــــادني
أشْـــــجَانُ نَصْـــــبٍ للظعـــــائن مُنْصِـــــبِ

فانْهَـــــلَّ دَمْعـــــي فـــــي الـــــرِّداءِ صَـــــبَابةً
إثْـــــرَ الخَلـــــيطِ، وكُنْـــــتُ غَيْـــــرَ مُغَلَّـــــبِ

---

(1) ديوان بشر بن أبي خازم 33 ــ 37.

فكـــــــأنَّ ظعْـــــــنَهُمُ غــــــــداةَ تحمّلـــــــوا
سُـــــفُنٌ تكَفّـــــأ فـــــي خلـــــيجٍ مُغْـــــرَبِ

ولقـــــــد أسَـــــــلَي الهَـــــمَّ حـــــينَ يَعُــــودني
بنَجَـــــاءِ صــــــادِقَةِ الهَـــــوَاجرِ ذِعْلِـــــبِ

حَـــــــرْفٍ مُـــــــذكّرةٍ كــــــأنَّ قُتَودَهـــــا
بعـــــد الكَـــــلالِ علــــى شَـــتِيْمٍ أحْقَـــبِ

جـــــونٍ أضَــــرَّ بمُلْمِــــعٍ يَعْلُــــو بهـــــا
حَـــدَبَ الإكـــامِ، وكُـــلَّ قـــاعٍ مُجْـــدِب

يَنْـــــوي وَسِـــــيْقتها وقــــد وسَـــــقَتْ لـــــه
مــــاءَ الوَسِـــيْقةِ فـــي وعــــاءٍ مُعْجِـــبِ

فتَصُـــــكُّ مَحْجِـــــرَهُ إذا مــــــا اسْـــــتَافها
وجَبيْنَـــــهُ بحَـــــوافرٍ لـــــم تَنْكَـــــبِ

وتَشَـــــجُّ بـــــالعَيْرِ الفَــــلاةَ كأنهـــــا
فَتْخـــــاءُ كاسِـــرَةٌ هَـــوَتْ مـــن مَرْقَـــبِ

والعَيْــــرُ يُرْهِقَهــــا الخَبـــارَ وجَحْشَـــها
يَـــنْقَضُّ خَلْفهمـــا انقضـــاضَ الكوكـــبِ

فَعَلاهُمــــا سَـــــبِط كــــأنَّ ضَــــبابَهُ
بجنَـــوبِ صــــاراتٍ دواخِــــنُ تَنْضُـــبِ

فتجاريـــــا شَـــــأواً بطينـــــاً مِيْلَـــــهُ
هَيْهَـــاتَ شَـــأوُهما وشَـــأوُ التّوْلـــب
أو شِـــــبْهُ خاضـــــبةٍ كـــــأنَّ جَناحَهـــــا
هِــدْمٌ؛ تَجاسَــرُ فــي رِئــالٍ خَضَّـبِ

فــــإلى ابـــن أمّ إيـــاسِ عَمْـــروٍ أرْقَلَــتْ

رَتـــــك النّعَامـــــةِ فـــــي الجـــــديبِ السَّبْسَـــــبِ[1]

لو تمعن القارئ في الأبيات وتابع قراءة القصيدة كاملة حتى البيت الثالث والعشرين الذي ختمها به لأدرك جمالية الأسلوب الشعري اللافت في الاختصار الناتج عن رغبةٍ مقصودة في المقدمة الطللية ورحلة الظعائن على حين راح يَطْلب لَذَّة الفن في مشهد الحمر في صميم جنس القصة الشعرية المكتنزة بالدلائل الموازية للأسرة العربية أو القبيلة في البحث عن الماء والكلأ فأطال قليلاً. وحينما يحظى بلذة القص وتتبع الرحلة وأحداثها فإنه يلمس حيوية التكثيف البعيد عن التفاصيل الواقعية التي يعنى بها المؤرخ أو عالم النفس والاجتماع؛ ومن ماثلهما، من دون أن ننسى لحظة واحدة أن مبدأ القص انبثق من سياق النسق الشعري في كل مقطع من مقاطع القصيدة، لكي يكون أعلق بالذاكرة فلا ينسى؛ إذ كُلُّ كلام طويل ينسي آخره أوله؛ ويؤدي إلى الملل. ثم إن العرب أعرضوا قصداً عن القصص بوصفها فناً لا يلائم طبيعة ثقافتهم وحياتهم وفق ما أشرنا إليه من قبل...

وكان بشر بن أبي خازم حريصاً على حذف ما تواضع عليه الشعراء في مقدماتهم واكتفى بمشاكلة طريفة، حيث أصر على جعل مجاري الماء (التلاع) من الأعلى إلى الأسفل تذروها الرياح؛ فتظهر رسوم الدار كالخطوط المذهبة؛ لأن الرمال هي التي أعطتها هذا اللون... وهذا يعني أن سبب هجر ميَّة لديارها كان نتيجة لنضوب الماء فيها؛ ولذلك رحلت مع قومها تبحث عن الماء. ولما أشجاه هذا المنظر الكئيب، زاده رحيل الظعائن شقاء وتعباً، وقد أقلّت الهوادج النساء؛ وتفرقت القبائل (الخليط) التي اجتمعت ذات يوم في (التلاع ومِثْقب) وفيهما تعرف إلى مية. وركز على صفة ضخامة الظعائن؛ وحركة تمايلها، ما جعلها تشبه سفناً تتمايل على صفحة الخليج. فهذه الصورة أبقى في ذاكرته وكُلَّما عاودته تصاعد الهمُّ في قلبه وشرع يأكل كبدَه... هم تضاعف في داخله ولن ينجيه منه إلا ركوب ناقة سريعة قوية تحتمل السير في الهاجرة، وتمضي في طريقها؛ وإن أهزلها كثرة التسفار، فظهرت كسيف مصقول وقوي، أو كحمار وحشي بدا بياض بطنه وجسمه لامعاً براقاً؛ على حين برز وجهه

[1] عمرو بن أم إياس؛ هو عمرو بن الحارث كما أثبته الديوان وذهب إلى أنه هو الممدوح (33 ــ 34 الهامش).

غليظاً قبيحاً؛ يدل على كثرة الكدمات لتي تعرض لها؛ أو العض الذي مارسته الحمر الأخرى في صراعها معه... بل لم ينج من الأتان التي ترافقه؛ إذ لقي منها رفسات نالت من وجهه وعينيه... وعلى الرغم من ذلك ظل يتودد إليها (استافها...) ويرغب في وصلها فتمتنع عليه؛ لأنها قد لقحت وحملت ولداً في بطنها. وكأني به يرغب في إرساء فكرة اجتماعية تثير فينا مشاعر فياضة وتوحي بالرغبات الجنسية عند الذكر (الحمار الوحشي)، وتتحدث عن قدراته الحيوية التي تمكنه من تجديد الحياة بالمحبة والولادة؛ في الوقت الذي تبعد النفور عن الأسرة؛ وتزيل الكراهية من نفوسها... ثم يكمل الفكرة بالصورة البصرية للأتان الصلبة الشديدة التي استبان حملها؛ وصار في ضرعها لمع سواد؛ وضربت جبين الحمار وأدمته بحوافرها القوية وسرعان ما راحت تخرج أقصى ما لديها من قوة ونشاط حين ظهرت الأرض مواتية لها لتتخلص من الحمار... فبدت في سرعتها كأنها عقاب لينة الجناح انحطت من مكان مرتفع إلى الأسفل لالتقاط طريدتها. وهنا يزداد شغفنا بالبحث عن نتيجة هذا التصرف الذي بدا من الأنثى وبخاصة أنها أم ولدٍ، وفي بطنها ولد... رحنا نتشوف معرفة ما سيجري لما تتصف به من سرعة وقوة تضاهي ما لدى الذكر؛ وقد بدت النيَّات مختلفة... وطفق كل منهما يبذل جهده. ولما فطن لنيتها عمد بها إلى أرض رخوة امتصت ما لديها من قدرةٍ، فأصابها الإرهاق والتعب؛ على حين كان ولدهما (جحشهما) يبذل كل قدرة ونشاط ليلحق بهما؛ وكأنه ينقض انقضاض كوكب ينحدر نحو الأرض... وتنبلج الأحداث النفسية والواقعية عن وظيفة فنية تزيدنا إمتاعاً وراحة بعد أن خفقت قلوبنا بدقات مضطربة لنعرف ما الذي سيحدث؟ زادت القصة توتر أعصابنا مرتين؛ مرة حين أدمت الأتان جبين الحمار الوحشي؛ وكان ودوداً معها؛ ومرة أخرى لحظة فكرت بالتحرر منه؛ فلجأت إلى حيلة من جنس ما تتصف به، إذ استغلت سرعتها لعلها تفلح في الانفصال عنه، مستفيدة من الأرض المناسبة. ويأتي البيت الثاني عشر نهاية للحدث أو القصة ويضع حداً لحيرتنا (فَعَلاهُمَا سَبِط...) أي إن الأتان أخفقت في مرادها فقد أبى الحمار الوحشي أن تخرج عن إرادته، ولما أدركت خطأ تصرفاتها رجعت إلى الأمر الواقع، وصار القرار مشتركاً فراحا يتباريان، حتى علا الغبار وراءهما في نواحي جبل (صارات)؛ فأشبه دخاناً صدر عن شجر (التَّنْضُب) الذي شبت النار فيه؛ لا يشبهه في الضخامة إلا شجر (السَّرْح)... وانتهت القصة الشعرية للحمر الوحشية التي برزت على

مد البصر تتنافس في شوط واسع؛ ظهر فيه (التَّوْلب) قريناً لهما في القوة والسرعة والنشاط؛ وكأنه رمز إلى المستقبل القادم...

هكذا ظهر مشهد الحمر الوحشية عند بشر وأمثاله من الشعراء الجاهليين معبراً عن التئام دلالي فني مع ما ترسيه المقدمات الفنية لديهم؛ متعالقاً بما يتبعه من أغراض بروابط شتى نفسية ولفظية، وموازياً للبيئة الطبيعية الجامع الأكبر للفن والحياة؛ ومبرزاً وحدة الأسرة في صميم بنية شعرية توحي رموزها بكل تجلياتها الحياتية والاجتماعية... ثم حين يصبح مشهد الحمر قصة فنية بكل ملامح القصة التي أخلصت لبنية الشعر، وما يراه صاحبه فإن هذا المشهد ظل يلبي عناصر المشابهة والموازاة، في حكاية تتركز حول الحدث/الفكرة؛ والمكان... ليقترب من مفهوم القناع أو الرمز الذي يعبر ـ في حوار شفاف داخلي أو خارجي، ووفق تقنيات السرد ـ عن منظومة القيم التي عرفها الجاهليون. وإذا كانت القصة الشعرية تحطم بعض المكونات القصصية لحساب المخيلة الشعرية فإنها ظلت قصة الشخصية من دون منازع؛ ما جعلها ــ أحياناً ــ شخصية خرافية أو أسطورية، ثم هي التي برزت في قصص الجن والغيلان والسَّعالى عند تأبط شراً على وجه خاص وعند عدد من الشعراء غيره[1]. وهي قصص شعرية نَمَّت مخيلة الناس على مر الزمن؛ ورسخت جملة من الأفكار والتصرفات.. وألهمت بعض الحلول لمشكلات شتى يواجهها الناس في كل زمان ومكان. ثم هي قصص تشي بمعتقدات العرب وعاداتهم بوصفها تدل على ثقافة اجتماعية سائدة؛ وإن كان الشعراء وظفوها لأغراضهم ومشاعرهم فجاءت كالعلة للمعلول؛ وهي ليست كذلك في الجوهر؛ وربما برزت في الفخر الفردي قبل أي غرض آخر.

وبهذا كله ظلت الأشعار القصصية مرتبطة بإرضاء الذات؛ أو المبالغة في المشابهة بين واقع الشخصيات الحقيقي والاجتماعي وتضخيم قدراتها الجسدية؛ وبين الواقع الفني الذي يصور حالتها النفسية والمعنوية في ملابسات غير موضوعية. ثم إنها في ذلك كله

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ ديوان تأبط شراً 77 و 162 ــ 166 و 222 ــ 227 وديوان الأعشى 253 و 289 و 403 وديوان النابغة 20 ــ 21 وديوان عدي بن زيد 124 والحيوان 186/6 و 188 و 190 و 223 والحيوان في الشعر الجاهلي 204 ــ 207 و 215 ــ 220.

تظل محكومة بوحدة البيئة والثقافة القبلية والنظام الذي أرسته في حياة الجاهليين، أي إنها وحدة فنية موازية لها، فضلاً عن وحدة العناصر القصصية؛ ووحدة البنية الشعرية من وزن وقافية وروي...

ولا يمكن للمرء أن يتناسى قصص المراثي التي أشبه عدد غير قليل منها مسرحية ما، وإن كانت لغَتُها لغة شعرية؛ وطبيعتها طبيعة فنية شعرية... وتعدُّ المناحات التي قامت بها النساء في ساحات الحي، وهن يندبن الفقيد ويعددن صفاته؛ وقد لبسن السواد؛ ورحن يلطمن حر الوجوه؛ ويضربن الصدور بالنعال، ويبرزن للعيان حاسرات الرأس؛ يسعد بعضهن بعضاً في النواح من أبرز أشكالها. وكذا كانت قصص النعي والدفن[1] تتأصل في الحياة لتبدع أشعاراً مسرحية؛ تحقق للقصيدة وحدة فنية متكاملة؛ ما يجعلها توازي الأشعار القصصية.

وحين ظهرت العناصر القصصية بواقعية صادقة في الحياة كانت المشاهد المسرحية الفنية في المراثي تجنح إلى التعداد والبكاء والندب موازاة لا مطابقة في سرد شفيف مختصر وموح؛ إذ طغت الحركة في الحدث على السرد المسرحي والقصصي. وكذا كانت الرسائل الشعرية[2] التي انتظمت في نهج فني يجمع بين فن الرسائل والقصص في بنية شعرية غلب عليها الاختصار في الشكل؛ ووظفت مضمون الرسالة لصالح الغرض الذي بنيت عليه كما أشرنا إليه من قبل في رسالة النابغة التي وظفت حكاية الحية الصفراء لصالح أهداف النابغة في عتابه لبني مُرَّة بن عوف[3].

أما الأشعار الجاهلية التي اتجهت إلى نمط فني يشبه السيرة الذاتية فقد جمعت بين السَّرد القصصي والأخبار التي تعرض لمغامرات الشخصية التي تتركز فيها الأحداث سواءً كانت في الفخر أم المدح أم الرثاء أم الهجاء؛ وسواء انبثقت من فحوى حادثةٍ ما أو خبر ما[4]...

---

(1) انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 48 و 54 و 136 وانظر مثلاً (ديوان الهذليين 1/ 120 ــ 123 و 232 ــ 234).

(2) انظر ديوان شعر المتلمس 159 و 177 ــ 192 و 215 ــ 221 و 267 وشعر زهير 17 و 94 ــ 96 و 97 ــ 99 و 248 وديوان عدي بن زيد 68 و 100 و 132 و 151 و 164 وديوان النابغة 104 و 207 و 211 والرثاء في الجاهلية والإسلام 131.

(3) راجع ما تقدم 197 ــ 199.

(4) انظر ــ مثلاً ــ ديوان تأبط شراً 61 ــ 63 و 68 ــ 71 و 78 ــ 85 و 86 ــ 91 و

==

وأياً ما كان نوعها فقد ظلت محكومة ببنية الشعر ووظيفته؛ ولم تكن على حسابه، وإن عرض الشاعر لغير ما مغامرة في قصيدة واحدة كما فعل امرؤ القيس[1].

ونرى أن امرأ القيس وأمثاله لم يكونوا يريدون سرد قصة ذات تقاليد فنية أو سيرة شخصية جامعة لعناصر الفن القصصي في عصر لم يعرف فن القصة؛ أو فن السيرة؛ وكل منهم مندمج في مجتمع أمي تقوم حياته على الرواية الشفوية؛ إذا تجاهلنا أنه مجتمع بدوي أساس حياته الترحال؛ وإذا وقع الاجتماع في بعض الأوقات لتبادل الأحاديث والأسمار فإن كل فرد في القبيلة كان يحاول إثبات ذاته بإنشاد الشعر الذي يعبر عن مشاعره وأغراضه وتعد أسواق العرب أعظم دليل على ذلك. لذا فإن الأشعار القصصية التي عرضت للسِّيَر الذاتية، أو اتجهت إلى فن المغامرات إنما هي نمط من الحكاية الذاتية التي تعد ثمرة للبيئة الاجتماعية التي تمجد البطولة والشجاعة والفروسية والكرم والإجارة والإغاثة... وتعلي من صفات الذات؛ وإن حافظت على التصاقها بالنظام القبلي... ثم حين يعرض الشاعر لأي سيرة شخصية له لم يكن ليخرجها عن المشابهة والموازاة، والإيجاز والاختصار... ومن هنا نفهم لماذا عدّد امرؤ القيس مغامراته في قصيدة واحدة، وكان كغيره سارداً لها معبراً عن تفرده بها...

وأياً ما يكن الحديث عن قصص المغامرات الشخصية أو أشكال السِّيرة الذاتية فإنها مجتمعة. كسرت مفهوم الزمن والسرد القصصي لصالح البطل أو الشخصية الأساسية في مكان ما يحدد ملامحه بوضوح؛ ومن دون أن يخرجه عن فن الشعر، وتتقاسم هذه التقنية الفنية مع الأشعار الملحمية...

وكذلك كانت الوصايا الشعرية التي نلمح فيها جانباً قصصياً مهماً بطريقة السارد الذي يحكي للآخرين جملة من النصائح[2]... فإذا كانت

---

98 — 103 و 105 — 108 و 121 — 124 و125 — 144 و 157 — 159 و 212 — 217 وديوان الهذليين 70/1 — 81 و 87 — 90.

[1] انظر ديوان امرئ القيس 9 — 53 و 28 — 38 و 44 — 50... ومن يدقق في مغامراته يدرك أنها تنطبق على الأخبار التي وردت عنه؛ ما يعني صحتها؛ إذ لا يمكن أن يتواطأ الجميع على نحل غزله القصصي، وهو من سبق الشعراء إلى أشياء ابتدعها، وقلده فيها الشعراء كما قال ابن سلام (طبقات فحول الشعراء 55/1).

[2] انظر ــ مثلاً ــ ديوان شعر المتلمس 110 ــ 129 و 256 ــ 262 وديوان عدي بن زيد 96 و 97 و151 والرثاء في الجاهلية والإسلام 132 و 188.

السير تجمع بين الماضي والحاضر؛ فإن الوصايا تجمع بني الماضي والحاضر والمستقبل؛ لتحقق التناغم في الزمن؛ بوساطة الخطف خلفاً والعودة إلى الواقع أياً كان الغرض الذي تتبناه[1]، لتنثر حكمتها للزمن القادم؛ بيد أنها تظل ملتزمة بوحدة فنية معنوية تتصف بالعناصر الشعرية[2].

وهنا يستقر بنا المقام لنقول:

إن توظيف الشاعر الجاهلي لأي جنس أدبي يتفاوت قلة وكثرة؛ تبعاً للحلم الشعري الذي يوحد بين الذهن والشعور في وحدة عاطفية حَدْسية إدراكية تتجلى في وحدة القصيدة فنياً؛ وتقدم أغراضها في لحظة من لحظات الزمن المستقر في النفس. ومن ثم فهي وحدة تولد في الذات وتنطلق إلى الفضاء الرحب؛ وقد تلقفت تقنيات الشعرية في اللغة والبلاغة وفتحت مخزونها الفني والفكري والاجتماعي من البيئة الثقافية والاجتماعية التي استجابت لتطلعات الشاعر في واقعية فنية كسرت أفق التوقع من جهة، وحطمت وحدة البيت المعنوية من جهة أخرى.

وإذا كان الشعر فناً زمانياً غير محدود الأبعاد وفق تكثيف شعوري يوفر له حيوية التفاعل مع الجوهر (الحقيقة/الطبيعة/ الأشياء/...) فإن العناصر الملحمية أو المسرحية أو القصصية أو تقنيات السيرة؛ في أي قصيدة جاهلية أضافت إليه أبعاداً زمانية أخرى عبرّت عن قدرة الشعراء وتمايز بعضهم من بعض في استلهامها وتسخيرها لأغراضهم في قلب وحدة الوجود الحيوية فحركوا عقولنا لنستوعب التفاوت الفني في أشعارهم... فمنهم من أتقن ربط أجزاء قصيدته ومقاطعها في وحدة فنية يلمسها القاصي والداني؛ ومنهم من ارتقى بها إلى درجة الوحدة العضوية في صميم وحدة الوجود المعانقة لواقعية البيئة والوحدة النفسية، من دون أن ننسى أن هناك فارقاً واضحاً بين جنس الشعر وجنس الملحمة والمسرحية والسيرة والوصايا والقصة؛ فالشعر يستند إلى التصوير التخييلي وغالبية بقية

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ت 10 ــ ص 55 ــ 60 و ق 29 ص 153 ــ 155 وق 30 ص 155 ــ 158 و ق 116 ص 384 ــ 385).

[2] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ت 10 ــ ص 55 ــ 60 و ق 29 ص 153 ــ 155 وق 30 ص 155 ــ 158 و ق 116 ص 384 ــ 385).

الأجناس الأدبية تعتمد الاعتراف بالحقيقة والواقع؛ ونَدَر لقاص أو مسرحي أو ملحمي أو مُوْصٍ أن انتهك أحداث المواقع؛ أو الموضوع.

وأياً ما يكن الأمر فالشعراء الجاهليون عرفوا منهج القص أو منهج السيرة والملاحم؛ وعزفوا عنه بوصفه فناً أو جنساً أدبياً مستقلاً؛ واستجابوا لأشياء غير قليلة منه في أشعارهم؛ من دون أن يتعسفوا في الإفادة منها؛ أو يعبثوا في طبيعتها؛ ما جعلهم يضعون بصمتهم الأدبية الخاصة بهم... وهي البصمة التي فرضت احترامها على الأجيال؛ وجعلت القصيدة القديمة ذات طراز خاص في تكامل وحدتها على مستويات عدة.

وهذا كله يضعنا وجهاً لوجه أمام خاتمة هذه الدراسة.

خاتمة

حَمَل أَفلاطون على الشعر لأنه يحاكي الأشياء المحسوسة ما يؤدي بها إلى النقص؛ ويعتورها تشويه الجوهر (الحقيقة /الطبيعة/ الإنسان)، واستثنى منه ما انتهى إلى محاكاة أفعال طبقة الأخيار؛ وذَمّ الأشرار والطبقة الدنيّة. وهذا يؤكد أن وظيفة الشعر ــ لديه ــ وظيفة خلقية تؤكد المنفعة، وتحقق المتعة الجمالية وإلا سقطت مكانته... وعلى التربية أن تعزز ذلك... لهذا أشاد بالملاحم التي تتحدث عن الأبطال، وغضَّ من المآسي والملهاة...

وفي كلتا الحالتين كان يحتكم إلى فن المحاكاة الذي تلقّفه تلميذه أَرسطو وذهب فيه إلى أن الشعر أياً كان نوعه غنائياً أم تراجيدياً، أم كوميدياً إنما يحقق الفائدة (المنفعة) والمتعة لأنه يبعث في نفوس المتلقين الخوف والرحمة والرغبة والرهبة ولاسيما أن المحاكاة تتجسد في محاكاة الجوهر (البيئة/الحقيقية أو الطبيعة) في الحَدَث الملحَمي للتراجيديا (الطراغوذيا) والكوميديا؛ وحين يحدث التطهير في النفس فلأنه يحاكي الطبيعة المثالية أو يقتدي بسيرة الأبطال الأخيار... ولعل هذا ما ذهب إليه الإسلام في مثل قوله تعالى: "لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة" (الأحزاب 21/33).

ولست أَرْتاب لحظة واحدة في أَن الشعر القديم يرسي المنفعة في الحياة والنفوس كما هو عليه في الوصايا الشعرية والمراثي والمدائح والمنصفات، و... ويثير فيها المتعة بإثارة العواطف والأحاسيس بجماليته الفنية التي حققت وحدة متجانسة في بنيته، والعين تألف المنظر الحسن وتنفر من المنظر القبيح... ولذا فإن الصورة الشعرية الموحية تحرك النفوس والقلوب والعقول فتستجيب لها بأشكال شتى؛ بوساطة الموازاة التي تستند إلى التخييل والاستلهام والإيحاء، وتهرب من النسخ والتقليد والتبعية التي تعتمدها المحاكاة للأشياء والظواهر، فالموازاة تأمّلٌ وابتكار والمحاكاة استنطاق ومطابقة...

ولما كانت الرؤية كذلك رأينا أن الشعر الجاهلي يتجه إلى

الموازاة التي اتكأت على البيئة، وعبّرت عنها بأسلوب فني جميل شكَّل في النفس حضوره البهي فنطق بالوظيفة التي قَدَّمها للأجيال. فهو يحمل جوهر الحق والحقيقة بمتعة جمالية أخاذة وشفَّافة. ولا مراء في أن النفس في كل زمان ومكان تنشرح للجميل وترتاع من القبيح؛ وترتاح للنافع وتَفِر من الضَّار، وحينما تشكّل إبداعها المتناغم شكلاً ومضموناً؛ والباهر صناعة وبنية متناسبة؛ إنما يبرز معبراً عن هذه الحالة العاطفية.. ولمّا اهتز كُلُّ شاعرٍ للخير واستقبح الشر أنزله من نفسه المكانة اللائقة، وصدر عنه مُشكلاً إنتاجه الفني أو الأدبي أو الفكري. أما من وقع في الشَّر ورآه ضرورة في حياته كالصعاليك في الجاهلية فقد حاول أن يعلل ذلك، ويعبر عن رؤيته، سواء رضي به الآخرون أم لا. فمنهم من خرج عن العَقْد الاجتماعي، وخَرَق العصبية القبلية، ولكنه ظل على ارتباط بها على نحو ما؛ وكان شعره يوازي ذلك وأنتج إبداعه بما يحقق له وحدته الفنية، أياً كان الغرض الذي أودعه فيه.

بهذا الوعي تفاعل الشعراء الجاهليون ــ كما نعتقد ــ مع بيئتهم؛ وتلقفوا في نفوسهم أسرارها، ونسجوا أدبياتهم على منوالها؛ ووظفوها لصالح أهداف محددة وأغراض تتجلى في القصيدة ومقاطعها وحرصوا فيها على تلاحم الأجزاء وتناغم المقاطع المتعددة في القصيدة المركبة لتشكل وحدة تماثل طبائعهم وحياتهم وبيئتهم. ومن ثم فإنها تأصلت في وحدة نفسية ومعنوية وطبيعية وواقعية في وقت واحد؛ وصحت مقولة ابن طباطبا: الشكل جسد والمضمون روح؛ بل إن القصيدة مثل الإنسان... ــ كما قال القاضي الجرجاني ــ فلا يمكن أن تفصل الشكل عن المضمون؛ أياً كانت الأجزاء أو الأنساق التي تتضافر في سياق لغوي ومعنوي في موضوع ما من خلال المقطع.

ثم أثبتنا ذلك في نماذج كثيرة لعدد غير قليل من الشعراء الجاهليين من قبائل متنوعة؛ ولعدد من الأغراض الشعرية مدحاً ورثاءً؛ فخراً وهجاءً؛ عتاباً واعتذاراً؛ نسيباً وغزلاً... وكلها دَلَّت على تمثيلها للوحدة الفنية الجمالية المحمولة على دلائل يعبر عنها الشكل الفني بروح شَفَّافة تتصف بكل عناصر الشعرية، التي تستجيب للوظيفة والهدف والغرض.

ولمّا كانت هذه الوحدة حقيقة ماثلة لكل باحث منصف فإنها دفعت عن نفسها وعن الشعر العربي القديم ذلك الادّعاء الذي لحق بها يوم نُعتت بالخلل والاضطراب والتفكك؛ وبخاصة حين تبين لهم أنها خلت من الوحدة العضوية التي اتصفت بها آداب بعض الأمم. وحين افتقرت

إلى بعض الأجناس التي عرفتها أمم أخرى كالملحمة والقصة؛ لأن من اتهم الأدب العربي بافتقاره إنما قاسه على الآداب الأوربية القديمة والحديثة.

هكذا تقدّمت النماذج من (الأشعار الملحمية) و(الأشعار القصصية) لتردَّ عن أدبها التهمة المضللة، وتثبت وجودها في نسق بنية القصيدة الجاهلية، وتبرز تناغمها وانسجامها الروحي مع هذه البنية على الرغم مما قيل: إن عناصرها القصصية لا تلائم الشعر... ولكنها أبت إلا أن تفصح عن عشقها للإيجاز والتكثيف، والتشبيه، والوزن والروي الذي يميز الشعر الجاهلي، فحققت هي الأخرى ترابطاً فنياً راقياً في قلب وحدة الوجود الحيوية.

إن كل مبدع يتصف بالموهبة والذوق؛ والاستعداد، والقدرة على الاستلهام؛ ويملك نبض الشعر والدِراية والخُبْرة والثقافة الأدبية والفنية قَدَّم لنا من الأشعار القصصية ما أَثْرى الشعر الجاهلي ويكفي أن نشير إلى أن امرأ القيس ــ قبل غيره ــ كان مولعاً بالمغامرات القصصية الغزلية؛ على حين كان الصعاليك مولعين بالمغامرات القصصية الفخرية كالشنفرى وتأبط شراً، إذا نسينا قصص الحيوان لديهم...

أما زهير فقد كان مشفوفاً بقصص الحيوان؛ في إطار المدح والهجاء؛ بينما جمع النابغة بين قصص الحيوان والمدح والاعتذار للملوك...

وكل منهم أحسن في توظيفها للغرض الذي بنيت عليه القصيدة؛ ولم تُخِلَّ بوحدتها الفنية التي أشرنا إلى طبيعتها؛ ولاسيما حين جمعت وحدة الحياة والبيئة الطبيعية بين مخلوقاتها في نسق واحد يقوم على مفهوم صراع الوجود؛ وقد فرضت البادية عليها البحث الدائم عن الماء والكلأ... وهذا يعني أن عنترة والشنفرى وتأبط شراً وغيرهم أبدعوا أشعارهم الملحمية في صميم الصراع الدموي الذي شهدته القبائل في حروبها من أجل الوجود... إن الملحمة والقصة في الشعر الجاهلي صورة موازية للتعبير عن الحضور والغياب ("الحياة والوجود"/ مقابل "الموْت والمصير") في مقاطع متراتبة تفيض بوظائف تجمعها وظيفة واحدة في الوحدة الفنية الكبرى للقصيدة وأخيراً نقول:

هكذا حققت القصيدة الجاهلية وحدتها الفنية في إطار الوحدة النفسية ووحدة الموضوع المعنوية والوحدة الواقعية، بل وحدة الوجود الحيوي سواء كانت فيضاً من الخاطر أم دخلتها الصنعة، أم أنشدت في أوقات متفاوتة... وكل قصيدة جاهلية إنما جاءت في سياق مقتضياتها الزمانية والمكانية المتعالقة في الذات والحياة؛ فهي بنت

العواطف والمشاعر وبنت حاجات القوم إليها... ولكل أمة شِرْعة ومنهاج.

حسين جمعة

المصادر والمراجع

1 ـ إبداع ونقد ـ د. حسين جمعة ـ دار النمر ـ دمشق ـ 2003م.

2 ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ـ د. عبد القادر فيدوح ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1992م.

3 ـ أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) ـ تحقيق محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ 1978م.

4 ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ـ د. عز الدين إسماعيل ـ دار الفكر العربي ـ ط2 ـ 1968م.

5 ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ مصطفى سويف ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط3 ـ 1970م.

6 ـ أسس النقد الأدبي عند العرب ـ أحمد أحمد بدوي ـ دار النهضة بمصر ـ القاهرة ـ 1979م.

7 ـ الأسلوبية والأسلوب ـ د. عبد السلام المسدي ـ الدار العربية للكتاب ـ بيروت ـ ط2 ـ 1982م.

8 ـ إعجاز القرآن للباقلاني (ت 502هـ) على هامش (الاتقان في علوم القرآن) للسيوطي (ت 910هـ) ـ المكتبة الثقافية ـ بيروت ـ لبنان ـ 1973م.

9 ـ الأغاني لأبي الفرج الأَصفهاني (ت 356هـ) ـ طبعة دار الكتب المصرية (1 ـ 61) وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (17 ـ 24) ـ دار إحياء التراث بيروت ـ د/تا.

10 ـ أمير الشعر في العصر القديم (امرؤ القيس) ـ محمد صالح سمك ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ 1973م.

11 ـ البلاغة تطور وتاريخ ـ د. شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ ط12 ـ 2003م.

12 ـ بناء القصيدة في النقد العربي القديم ـ د. يوسف بكار ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ط2 ـ 1983م.

13 ـ البيان والتبيين للجاحظ (ت 255هـ) ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ دار الفكر ـ بيروت ـ ط4.

14 ـ التاريخ؛ الألفاظ والمذاهب ـ عبد الله العروي ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط4 ـ 2005م.
15 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ د. إحسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط2 ـ 1978م.
16 ـ تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري ـ د. محمد زغلول سَلاَّم ـ دار المعارف بمصر ـ د/تا.
17 ـ تجليات التصوف وجمالياته ـ د. حسين جمعة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2013م.
18 ـ تحليل الخطاب ـ براون، ويول ـ ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض ـ 1997.
19 ـ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ محمد عزام ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2003م.
20 ـ التفسير النفسي للأدب ـ د. عز الدين إسماعيل ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ د/تا.
21 ـ التقابل الجمالي في النص القرآني ـ د. حسين جمعة ـ دار النمير ـ دمشق ـ 2005م.
22 ـ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ـ د. بدوي طبانة ـ مكتبة الآنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط2 ـ 1970م.
23 ـ حديث الأربعاء ـ د. طه حسين ـ دار المعارف بمصر ـ ط11 ـ 1976م.
24 ـ الحياة العربية من الشعر الجاهلي ـ د. أحمد محمد الحوفي ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ ط5 ـ 1972م.
25 ـ الحيوان للجاحظ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ المجمع العلمي العربي الإسلامي ـ بيروت ـ 1969م.
26 ـ الحيوان في الشعر الجاهلي ـ تأليف د. حسين جمعة ـ دار رسلان ـ دمشق ـ 2010م.
27 ـ دراسات في الشعر الجاهلي ـ د. يوسف خليف ـ مكتب غريب ـ القاهرة ـ 1981م.
28 ـ دراسات في نقد الشعر ـ إلياس خوري ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ط (3) ـ 1981م.

29 ـ دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ـ علق عليه محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ـ 1984م.
30 ـ ديوان الأعشى ـ تحقيق محمد محمد حسين ـ المكتب الشرقي ـ بيروت ـ 1986م.
31 ـ ديوان امرئ القيس ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار المعارف بمصر ـ 1984م.
32 ـ ديوان أوس بن حجر ـ تحقيق د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط3 ـ 1979م.
33 ـ ديوان بشر بن أبي خازم ـ تحقيق د. عزة حسن ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1960م.
34 ـ ديوان تأبط شراً ـ تحقيق علي ذو الفقار شاكر ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1984م.
35 ـ ديوان حاتم الطائي ـ تحقيق عادل جاسم ـ مصر ـ 1975م.
36 ـ ديوان الحارث بن حلزة ـ إعداد طلال حرب ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ ط1 ـ 1993م.
37 ـ ديوان دريد بن الصمة ـ تحقيق محمد خير البقاعي ـ دار قتيبة ـ دمشق ـ 1981م.
38 ـ ديوان سلامة بن جندل ـ تحقيق د. فخر الدين قباوة ـ المكتبة العربية بحلب ـ ط1 ـ 1968م.
39 ـ ديوان شعر الحادرة ـ تحقيق د. ناصر الدين الأسد ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1973م.
40 ـ ديوان شعر المتلمس ـ تحقيق حسن كامل الصيرفي ـ معهد المخطوطات العربية ـ القاهرة ـ مجلد 14 ـ 1970م.
41 ـ ديوان الشنفرى ـ تحقيق د. إميل بديع يعقوب ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1991م ـ وهو المراد عند الإطلاق ـ وتحقيق طلال حرب ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ 1993م.
42 ـ ديوان طرفة بن العبد ـ تحقيق دربة الخطيب ولطفي الصقال ـ مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ـ 1975م.
43 ـ ديوان طفيل الغنوي ـ تحقيق د. حسان فلاح أوغلي ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط1 ـ 1997م.

44 ـ ديوان عامر بن الطفيل ـ تحقيق كرم البستاني ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1963م.
45 ـ ديوان عبيد بن الأبرص ـ تحقيق د. محمد علي دقة ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط1 ـ 2003م.
46 ـ ديوان عدي بن زيد ـ تحقيق محمد جبار المعيبد ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ـ 1965م.
47 ـ ديوان علقمة الفَحْل ـ تحقيق لطفي الصَّقال ودرية الخطيب ـ دار الكتاب العربي ـ حلب ـ ط1 ـ 1969م.
48 ـ ديوان عمرو بن كلثوم ـ تحقيق د. إميل بديع يعقوب ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1991م.
49 ـ ديوان عنترة بن شداد العبسي ـ تحقيق محمد سعيد مولوي ـ المكتب الإسلامي ـ دمشق ـ 1970م.
50 ـ ديوان لقيط بن يعمر الإيادي ـ تحقيق د. عبد المعيدخان ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ 1987م.
51 ـ ديوان المُرقّشين ـ تحقيق كارين صادر ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط1 ـ 1998م.
52 ـ ديوان النابغة الذبياني ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار المعارف بمصر ـ 1985م.
53 ـ ديوان الهذليين ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ 1965م.
54 ـ الرثاء في الجاهلية والإسلام ـ د. حسين جمعة ـ دار معد ـ دمشق ـ 1991م.
55 ـ الرحلة في القصيدة الجاهلية ـ د. وهب رومية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب والصحفيين الفلسطينيين ـ دمشق ـ ط1 ـ 1975م.
56 ـ الرسالة الموضحة ـ للحاتمي (ت 388هـ) ـ تحقيق د. محمد يوسف نجم ـ دار صادر ودار بيروت ـ بيروت 1965م.
57 ـ الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ـ كمال أبو ديب ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1986م.
58 ـ زهر الآداب للحصري ـ تحقيق زكي المبارك ـ دار الجيل ـ

بيروت ـ ط4 ـ 1972.
59 ـ الشاعر مؤرخاً ـ د. عبد الله التطاوي ـ دار غريب ـ القاهرة ـ 1996م.
60 ـ الشاعر مفكراً ـ د. عبد الله التطاوي ـ دار غريب ـ القاهرة ـ 1996م.
61 ـ شرح أشعار الهذليين للسكري (ت 275هـ) ـ تحقيق عبد الستار أحمد فَرّاج ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ـ 1965م.
62 ـ شرح ديوان الحماسة لأبي تمام (ت 231هـ) للمرزوقي (ت 421هـ) ـ نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ـ ط2 ـ 1967م.
63 ـ شرح ديوان عنترة ـ تقديم مجيد طراد ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ 1992م.
64 ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة ـ تحقيق د. إحسان عباس ـ مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ـ ط2 ـ 1984م.
65 ـ شرح شعر زهير بن أبي سُلْمى ـ تحقيق د. فخر الدين قباوة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط1 ـ 19982م.
66 ـ شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ـ لابن الأنباري (ت 328هـ) ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط5 ـ 1993م.
67 ـ الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته) ـ سيد حنفي حسنين ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ 1981م.
68 ـ الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ـ د. محمد النويهي ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ د/تا.
69 ـ شعر زهير بن أبي سلمى ـ تحقيق د. فخر الدين قباوة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط3 ـ 1980م.
70 ـ شعر عروة بن الورد العبسي ـ تحقيق د. محمد فؤاد نعناع ـ دار العروبة /الكويت، ومكتبة الخانجي /القاهرة ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1995م.
71 ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ـ د. وهب رومية ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ رقم 207 ـ 1996م.

72 ـ الشعر والتاريخ ـ د. نوري حمودي القيسي ـ جامعة بغداد ـ 1980م.
73 ـ الشعر والشعراء ـ لابن قتيبة (ت 276هـ) ـ تحقيق أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1966م.
74 ـ شعر الوقوف على الأطلال ـ د. عزة حسن ـ دمشق ـ 1968م.
75 ـ الشفاء ـ لابن سينا (ت 339هـ) ـ تحقيق د. عبد الرحمن بدوي ـ الدار المصرية للتأليف ـ القاهرة ـ 1966م.
76 ـ شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري ـ جودت فخر الدين ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط1 ـ 1984م.
77 ـ الشنفرى الأزدي ـ تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد ـ إصدار المجمع الثقافي ـ أبو ظبي ـ الإمارات العربية المتحدة ـ 2000م.
78ـ صوت الشاعر القديم ـ د. مصطفى ناصف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1992م.
79 ـ الصورة الأدبية ـ د. مصطفى ناصف ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ط3 ـ 1983م.
80 ـ طبقات فحول الشعراء لابن سلام (ت 231هـ) شرحه محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ـ 1974م.
81 ـ الطبيعة في الشعر الجاهلي ـ د. نوري حمودي القيسي ـ دار الإرشاد ـ بيروت ـ ط1 ـ 1970م.
82 ـ الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب) ـ د. حسين خمري ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2001م.
83 ـ العصر الجاهلي ـ د. شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1965م.
84 ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ لابن رشيق (ت 456هـ) ـ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط4 ـ 1972م.
85 ـ عن بناء القصيدة العربية ـ علي عشري زايد ـ مكتبة دار العلوم ـ القاهرة ـ ط2 ـ 1979م.
86 ـ عيار الشعر ـ لابن طباطبا (ت 322هـ) ـ تحقيق د. عبد العزيز

ناصر المانع ـ مكتبة الخانجي بمصر ـ القاهرة ـ د/تا.
87 ـ الفروسية في الشعر الجاهلي ـ د. نوري حمودي القيسي ــ عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ـ بيروت ـ ط2 ـ 1984م.
88 ـ فصول في النقد الأدبي الحديث ــ د. عبد الحي دياب ــ الدار القومية للطباعة ـ القاهرة ـ 1965م.
89 ـ فن الشعر لأرسطو ـ تحقيق د. إحسان عباس ــ دار بيروت ــ بيروت ـ 1955م.
90 ـــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـــ د. شوقي ضيف ـــ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1965م.
91 ـ في جمالية الكلمة ــ د. حسين جمعة ــ دار رسلان ــ دمشق ــ 2011م.
92 ــ في الشعرية ــ كمال أبو ديب ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ بيروت ـ ط1ـ 1987م.
93 ـ في معرفة النّص ــ د. حكمت صبّاغ الخطيب (يمنى العيد) ــ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط3 ـ 1985م.
94 ــ في النقد الأدبي ــ د. شوقي ضيف ــ دار المعارف بمصر ــ القاهرة ـ ط3 ـ د/تا.
95 ـ القاضي الجرجاني (الأديب الناقد) ــ محمود السمرة ــ المكتب التجاري للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ط1 ـ 1966م.
96 ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ د. مصطفى ناصف ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ط2 ـ 1981م.
97 ـ القصة العربية في العصر الجاهلي ـ د. علي عبد الحليم محمود ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1975م.
98 ـ قصيدة الرثاء /جذور وأطوار ـ د. حسين جمعة ــ دار النمير ــ دمشق 1998م.
99 ـ قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ــ د. وهب رومية ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ـ 1981م.
100 ـ قضايا الشعر في النقد العربي ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد ــ دار العودة ـ بيروت ـ 1985م.
101 ـ قضايا النقد الأدبي ـ د. بدوي طبانة ـ مكتبة الآنجلو المصرية

ـ القاهرة ـ 1971م.
102 ــ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ــ د. محمد زكي العشماوي ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ 1979م.
103 ـ كتاب أرسطو طاليس في الشعر ــ دراسة وتحقيق د. شكري محمد عياد ـ دار الكتاب العربي ـ القاهرة ـ 1967م.
104 ـ كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت 395هـ) ـ تحقيق د. مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط1 ـ 1981م.
105 ــ كلام البدايات ــ أدونيس ــ دار الآداب ــ بيروت ــ ط1 ــ 1989م.
106 ـ لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) ـ دار صادر ــ بيروت ـ 1955 ـ 1956م.
107 ـ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ـ محمد خطابي ــ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط2 ـ 2006م.
108 ـ مراجعات في النقد الأدبي ـ محمد السعدي فرهود.
109 ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ــ د. عبد الله الطيب ـ الدار السودانية ـ بيروت ـ ط2 ـ 1970م.
110 ــ المسبار في النقد الأدبي ــ د. حسين جمعة ــ دار رسلان ــ دمشق ـ 2014م.
111 ـ المستقصى في أمثال العرب للزمخشري ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط2 ـ 1977م.
112 ـ مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ــ د. حسين جمعة ــ دار رسلان ـ دمشق ـ 2011م.
113 ــ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ــ د. ناصر الدين الأسد ـ دار المعارف بمصر ـ ط4 ـ 1969م.
114 ـ مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي ــ محمد عزام ــ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1995م.
115 ـ مفتاح العلوم للسكاكي (ت 626هـ) ــ مطبعة التقدم بمصر ــ القاهرة ـ 1937م.
116 ـ المفضليات للمفضل الضبي (ت 170هـ) ــ تحقيق أحمد محمد شاكر ـ وعبد السلام هارون ــ دار المعارف بمصر ــ القاهرة ــ

ط5 – 1976م.
117 ــ المعجم الفلسفي ــ د. جميل صليبا ــ دار الكتاب اللبناني/ بيروت ـ ودار الكتاب المصري /القاهرة ـ 1979م.
118 ـ معجم النقد الأدبي الحديث ــ محمد محيى الدين مينو ــ دائرة الثقافة والإعلام ــ الشارقة ــ الإمارات العربية المتحدة ــ ط1 ــ 2012م.
119 ـ مقالات في الأسلوبية ـ د. منذر عياشي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق – 1990م.
120 ـ مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ــ د. حسين عطوان ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة – 1970م.
121 ـ مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ـ د. حسين عطوان ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط2 – 1987م.
122 ــ ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي ــ د. سامي منير ــ الهيئة المصرية للكتاب ـ الاسكندرية – 1979م.
123 ـ منتهى الطلب من أشعار العرب ـ تحقيق د. محمد نبيل طريفي ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط1 – 1999م.
124 ـ من نص الأسطورة إلى أسطورة النص ـ علي جعفر العَلاَّق ــ فضاءات للنشر ـ عمان ـ الأردن ـ ط1 – 2010م.
125 ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ حازم القرطاجني (ت 684هـ) ـ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط3 – 1981م.
126 ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ـ محمد خلف الله أحمد ــ معهد البحوث والدراسات ـ القاهرة ـ ط2 – 1970م.
127 ـ الموازنة للآمدي (ت 284هـ) ـ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ـ دون دار وتاريخ.
128 ـ موسوعة الشعر العربي ـ قطاع الصفدي وإيلي حاوي ـ شركة خياط للكتب والنشر ـ بيروت ـ د/تا.
129 ـ الموشح للمرزباني (ت 385هـ) ـ تحقيق علي محمد البجاوي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة – 1965م.
130 ـ النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ــ عدنان بن ذريل ــ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق – 2000م.

131 ـ نظرية الأَدب ـ رينيه ويليك /وأوستن وارين ـ ترجمة محيى الدين صبحي ـ مراجعة د. حسام الخطيب ـ مطبعة خالد الطرابيشي ـ دمشق ـ 1974م.
132 ـ نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم ـ د. عصام قصبجي ـ دار القلم ـ حلب ـ 1980م.
133 ـ النقد الأدبي ـ أحمد أمين ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط4 ـ 1967م.
134 ـ النقد الأدبي الحديث ـ د. محمد غنيمي هلال ـ دار الثقافة ودار العودة ـ بيروت ـ 1973م.
135 ـ النقد الأدبي عند العرب (أصوله وقضاياه) ـ حفني محمد شرف ـ مطبعة الرسالة ـ 1970م.
136 ـ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري ـ محمد طاهر درويش ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1979م.
137 ـ نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت 337هـ) تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ د/تا.
138 ـ الوجود والصيرورة ـ تيسير شيخ الأرض ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1994م.
139 ـ وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ـ د. نوري حمودي القيسي ـ دار الكتب بجامعة الموصل ـ الموصل ـ العراق ـ 1974م.
140 ـ الوساطة للقاضي عبد العزيز الجرجاني (ت 366هـ) ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ـ دار القلم ـ بيروت ـ د/تا.

الفهرس

الإهداء 6

مُقَدِّمة 8

مُدخَل: من أين نبدأ؟!! 18

القسم الأول: الشعر الجاهلي بين المحاكاة والموازاة 28

ـ حدود وأبعاد: 30

(1) طبيعة الخطاب الشعري 40

(2) طبيعة الموازاة وماهيتها 43

القسم الثاني: الوحدة الفنية شكلاً ومضموناً 65

تمهيد: 67

أولاً: الوحدة الفنية في الشكل 77

(1) الشكل الفني لبنية المقطع 79

أـــ شكل المقطع 79

ب ـــ وحدة الأنساق وتلاحمها 81

ج ـــ أشكال الوحدة الفنية للمقطع 87

(2) الشكل الفني لبنية القصيدة الكبرى 103

أـــ مطالع القصائد وخواتيمها 106

ب ـــ الروابط الفنية لبنية القصيدة 111

ج ـــ وحدة الوزن والقافية والسرد 121

ثانياً ـ الوحدة الفنية في المضمون 132

ـ استهلال: 134

(1) الوحدة النفسية والغرض 137

(2) الوحدة المعنوية، أو (وحدة الموضوع) 159

(3) الوَحْدة الواقعية 171

(4) وَحْدة الوجود الحيوية 181

القسم الثالث: الوحدة المعنوية والقراءة الإشكالية 191

(1) مفهوم القراءة 193

(2) طبيعة الإشكالية وعرضها 195

(3) تصحيح وتوضيح 199
(4) الوحدة الفنية للقصيدة؛ تحليل ومناقشة.. 202
القسم الرابع: الوحدة الفنية والأَجناس الأدبية.. 221
* ـ كلمة أولى... 223
(1) الجنس الأدبي مفهوماً ورؤية 227
(2) علاقة الوحدة الفنية بالجنس الأدبي 231
أ ـ الأشعار الملحمية 233
ب ـ الأشعار القصصية.. 244
خاتمة.. 270
المصادر والمراجع.. 274
السيرة الثقافية والعلمية 286

السيرة الثقافية والعلمية

للأستاذ الدكتور حسين جمعة

ــ دكتوراه في الآداب ــ جامعة دمشق

1 ــ أستاذ الأدب القديم ــ قسم اللغة العربية ــ جامعة دمشق ــ منذ عام 1983 وما يزال.

2 ــ أستاذ معار إلى جامعة قطر ــ قسم اللغة العربية ــ كلية الإنسانيات 1992 ــ 1997 ــ قام بتدريس الأدب القديم والنقد العربي القديم ــ وكتب التراث.

3 ــ أستاذ الدراسات العليا ــ الدبلوم الأدبي واللغوي ــ جامعة دمشق منذ 1997 ــ ومايزال.

4 ــ الإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراه، والمشاركة في مناقشتها في جامعة دمشق والقطر...

المهمات الإدارية والعلمية والثقافية

1 ــ مدير ثانوية ــ : ثانوية خير الدين الزركلي ــ مديرية التربية في دمشق ــ وزارة التربية ــ (1/ 1/ 1977 ــ 8/ 10/ 1984م).

2 ــ مقرر جمعية البحوث والدراسات ــ اتحاد الكتاب العرب ــ منذ عام 2001 حتى غاية 2004م.

3 ــ نائب رئيس تحرير مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ــ (20/ 3/ 2003 ــ 3/ 11/ 2003م) ــ بالمذكرة الإدارية للسيد رئيس الجامعة رقم (204/ و) تاريخ (19/ 3/ 2003م) والمبلغة إلى كلية الآداب برقم (1133/و) ــ في (20/ 3/ 2003م).

4 ــ رئيس تحرير مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ــ منذ (4/ 11/ 2003م) بالمذكرة الإدارية للسيد رئيس الجامعة رقم (965/م) تاريخ (3/ 11/ 2003م) والمبلغة لكلية الآداب برقم (5062/و) تاريخ (4/ 11/ 2003م) حتى (2009/12/28م).

5 ــ رئيس فرع دمشق لاتحاد الكتاب العرب ــ بالقرار رقم (994) تاريخ (23/ 8/ 2003م) ــ الصادر عن السيد الدكتور رئيس اتحاد الكتاب العرب حتى تسلمه مهام رئاسة الاتحاد في 4/ 9/ 2005م.

6 ــ رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية ــ ابتداء من 4/ 9/ 2005م إلى 2015/10/15م

7ـــ رئيس تحرير مجلة (الفكر السياسي) ـــ اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق ـــ (2005 حتى 2015/10/15م)

8 ـــ عضو اللجنة الشعبية العربية السورية لدعم الشعب الفلسطيني ومقاومة المشروع الصهيوني حتى (2015/10/15م).

9 ـــ عضو مجلس إدارة الهيئة العامة السورية للكتاب ـــ بالمرسوم التشريعي رقم (8) لعام 2006م حتى 2015/10/15م.

10 ــ عضو مجلس الأمناء لمؤسسة القدس الدولية في سورية.

11 ــ عضو لجنة تحكيم جائزة الدولة التقديرية في وزارة الثقافة لعدة دورات أو سنوات.

12ـــ عضو لجنة تحكيم جائزة الدولة التشجيعية في وزارة الثقافة لعدة دورات أو سنوات.

المؤلفات المنشورة:

1 ــ الحيوان في الشعر الجاهلي (دار رسلان ـــ دمشق ـــ 2010م). ط2.

2 ــ مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية (دار رسلان ـــ دمشق ـــ 2010م). ط2

3 ــ الملل والنحل للشهرستاني: عرض وتعريف (دار دانية دمشق ـــ 1990م).

4 ــ الرثاء في الجاهلية والإسلام (دار معد ــ دمشق ــ 1991م)، وط2 ـــ دار رسلان ـــ دمشق ـــ 2016م.

5 ــ مختارات من الأدب في صدر الإسلام (جامعة دمشق ــ 1992م).

6 ــ قراءات في أدب العصر الأموي (جامعة دمشق ـــ 1992 ـــ 1993م).

7 ــ قصيدة الرثاء ــ جذور وأطوار ــ دار النمير ومعد ــ دمشق ـــ 1998م).

8 ــ في جمالية الكلمة ــ (اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ـــ 2002م)

ــ ط2 ــ دار رسلان ــ دمشق ــ 2011م..
9 ـــ ابـن المقفـع سـيرة إبـداع بـين حضـارتين ـــ طباعـة المستشـارية الإيرانية بدمشق ــ 2003م) ـــ وط2ـــ دار رسـلان ـــ دمشـق ـــ 2016م).
10 ــ إبداع ونقد ــ قراءة جديدة للإبداع في العصـر العباسـي ـــ دار النمير ــ دمشق ــ 2003م).
11 ــ المسبار فـي النقد الأدبـي ــ اتحـاد الكتـاب العـرب ــ دمشـق ــ 2003م ــ ط2 ــ دار رسلان ــ دمشق ــ 2011م..
12 ــ نصـوص من الأدب العربي المعاصـر ــ بالاشـتراك ــ (جامعـة دمشق ــ 2005م).
13 ــ جمالية الخبر والإنشاء ــ دراسة جمالية أسلوبية ــ اتحاد الكتاب العـرب ـــ دمشـق ـــ 2005م ـــ ط2 ـــ دار رسـلان ـــ دمشـق ـــ 2012م.
14 ــ التقابل الجمالي في النص القرآني ــ دار النمير ــ دمشق ــ ط1 ــ 2005م.
15 مرايا للالتقاء والارتقاء ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق 2005م.
16 ـــ مشـروع القوميـة العربيـة إلـى أيـن؟ ـــ دار الفرقـد ـــ دمشـق 2006م.
17 ـــ المقاومـة قـراءة فـي التـاريخ والواقـع والآفـاق ــ اتحـاد الكتـاب العرب ــ دمشق ــ 2007م.
18 ـــ اللغـة العربيـة إرث وارتقـاء حيـاة ــ اتحـاد الكتـاب العـرب ــ دمشق ــ 2008م.
19 ــ قضايا في الفكر السياسي والقومي ــ دراسة ـــ مؤسسـة الشـرق ــ دمشق ــ 2009م.
20 ـــ ملامـح فـي الأدب المقـاوم/ فلسـطين أنموذجـاً ـــ الهيئـة العامـة السورية للكتاب ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 2009م.
21 ــ من القدس إلى غزة ــ دراسة ــ اتحاد الكتاب العـرب ــ دمشـق ــ 2010م.
22 ـــ حـراس الكلمـة والموقـف ـــ دراسـة فـي الشخصـيات ـــ اتحـاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2011م.
23 ـــ قضـايا ومبـدعون (دراسـة فـي الشخصـيات) ـــ اتحـاد الكتـاب العرب ــ دمشق ــ 2012م.
24 ــ من النكبة إلى المقاومة والتجدد ــ دراسة ــ سلسلة كتاب الجيب ــ رقم 63 ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2012م.
25 ــ تجليات النكبـة والمقاومـة في الفكـر والأدب العربـي المعاصـر ــ دار رسلان ــ دمشق ــ 2013م.

26 ــ سورية (الاستهداف والمؤامرة) طبعة جديدة ومعدلة ومزيدة ــ (مؤسسة دار الشرق ـ دمشق) ـ 2013م.
27 ـــ تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي ـــ دراسة ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2013م.
28 ــ أسماء في الذاكرة ـــ دراسة في الشخصيات ـــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2014م.
29 ــ التهويد من القدس إلى غزة... إلى...؟!! ـــ دار الشرق للطباعة والنشر ـــ دمشق ــ 2014م.
30 ــ ثقافة المقاومة إعادة بناء الذات العربية ـــ دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر ــ دمشق ــ 2014م.
31 ــ الأزمة السورية وثقافة التكفير الإرهابي ـــ وزارة الثقافة ـــ الهيئة العامة السورية للكتاب ـــ دمشق 2015م.
32 ــ الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية ــ دار رسلان ــ دمشق ــ 2017م.
33 ــ أوراق روح تحترق ــ شعر ـــ اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق 2015م.
34 ــ نثائر المواجهة؛ رسائل مقاومة ــ قصائد نثرية ــ وزارة الثقافة ــ الهيئة العامة السورية للكتاب ــ دمشق ــ 2015م.
35 ــ سنابل القلق ــ شعر ــ دار رسلان ـــ دمشق ـــ 2015م.
36 ـــ رحلة قيثارة ـــ شعر ـــ دار الشعب ـــ سورية ـــ 2015م.
37 ـــ ظلال الشفق ـــ شعر ـــ دار الحافظ ـــ دمشق ـــ سورية ـــ 2015م.
38 ــ ضفاف الشوق ــ شعر ــ دمشق سورية ــ 2015م.
39 ــ خوابي الكلام ــ شعر ــ دار الشعب ــ سورية ــ 2016م.
40 ــ أغاني الينابيع الصافية ــ شعر ــ سورية ــ 2016م.
41 ـ شهد الأوابد ـ شعر ـ سورية ـ 2016م.
42 ــ ترانيم الذات العطشى ــ شعر ــ مؤسسة الشرق ــ دمشق ــ 2017م.
43 ـ جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية ـ دار النمير للطباعة والنشر ـ دمشق ـ 2017م.
44 ـ عبق الاحتراق ـ شعر ـ سورية ـ 2017م.